美 学 史

〔英〕鲍桑葵 著

张 今 译

商 务 印 书 馆

1985年·北京

Bernard Bosanquet

A HISTORY OF ÆSTHETIC

London: Swan Sonneschein & Co. 1892

本书根据伦敦斯万·宗南沙因出版公司1892年英文原版译出

MĚIXUÉ SHǏ

美学史

〔英〕鲍桑葵 著

张 今 译

商务印书馆出版
（北京王府井大街36号）
新华书店北京发行所发行
三河县二百户印刷厂印刷
统一书号：2017·316

1985年1月第1版 开本850×1168 1/32
1985年1月北京第1次印刷 字数443千
印数30,200册 印张21 1/4

定价：4.45元

译 后 记

鲍桑葵 (Bernard Bosanquet, 1848—1923) 的《美学史》是一部名著。中国美学界的朋友们早就在期待着它的汉译本的问世。

原来，早在六十年代初，译者就大体上完成了全部译稿。不幸，十年文化大革命到来了，译稿也难逃任人践踏的厄运。浩劫过后，译稿已经残缺不全。经过重新整理，重新补译，今天才得以和读者见面。

鲍桑葵是一个新黑格尔主义者，他的《美学史》集中反映了其唯心主义美学史观，从这部美学史著中，不难看出，鲍桑葵的美学史观深深打上了黑格尔美学体系的烙印。鲍桑葵的《美学史》原著一向以艰深晦涩著称。译者在译文中一方面力求显豁；另一方面也力求保持原著风貌。由于译者美学素养不足，谬误不当之处在所难免，诚恳地希望读者批评指正。

在此书迻译过程中，译者得到学术界前辈朱光潜先生和沈凤威同志、蒋孔阳同志的热诚帮助；责任编辑程孟辉同志在这个译本上也倾注了不少心血，谨在此向他们表示深切的谢意！

张　今

1984 年 5 月于安阳

目　　录

写在《美学史》中译本的前面

程孟辉

伯纳德·鲍桑葵(Bernard Bosanquet, 1848—1923)，英国新黑格尔派哲学家，早年就学于哈罗公学和牛津大学，任过圣安德鲁大学教授，在哲学、政治学和社会学等方面都有一定的造诣，撰著作多种，在英国学术界极为活跃，有人赞誉他是英国一代哲学的"中心人物"。鲍桑葵研究美学是从中年开始的，并写下了两部重要的美学专著，一部就是本书《美学史》(A History of Aesthetic, 1892)，另一部是《美学三讲》(Three Lectures on Aesthetics, 1915)。这两部著作可以分别作为鲍桑葵美学史和美学原理研究的代表作。

鲍桑葵的《美学史》是一部比较详细而完整的西方美学史专著，此书对上自古希腊罗马下迄当代的美学发展历程作了全面、系统的考察，它集中反映了鲍桑葵的唯心主义美学史观。鲍桑葵在书中写道:"如果'美学'是指美的哲学的话，那末，美学史自然也就是指美的哲学的历史，它的内容也就不能不是历代哲学家为了解释或有条理地说明同美有关的事实而提出的一系列有系统的学说。"(本书，第5页)但是，鲍桑葵又认为:他所写的美学史，并不是"一部美学家的历史"(本书，第2页)，而是"一部审美意识的历史"(同上页)。在处理历史材料上，鲍桑葵很有历史感，他考虑到每个时代的学说都有其历史的渊源以及与社会现实的联系，他在这部

《美学史》中始终注视到美学史上各学说之间的彼此关联和它自身的特征，在论述他自己所处的那个时代的美学思想时，对现实世界也予以密切的关注。

关于自然美同艺术美的关系，是鲍桑葵在《美学史》中论述的重点。鲍桑葵认为，无论是自然美还是艺术美，“都存在于人们的知觉或想象这一媒介中”(本书，第7页)，二者只是在程度上有所区别。所谓的自然美，并不是客观的，它存在于一般人的转瞬即逝的观念中，它有赖于人对大自然的观察，有赖于主体的审美欣赏力。至于艺术美，它“存在于天才人物(指艺术家)的直觉中”(同上页)，这种直觉经过提炼，可以记录下来，并能加以解释。换言之，艺术美也离不开艺术家对自然表现力的洞察，艺术家的这种训练有素的创造性的天才洞察，扩大了自然美的界限，从而使自然美过渡到艺术美成为可能。也正是在这个意义上，鲍桑葵认为，他所说的艺术美“也并不排除自然美”(本书，第8页)。这二者间既有区别，又有联系。

鲍桑葵是新黑格尔主义者，他自称是“左翼黑格尔派”的代表，他的美学思想是深深打上了黑格尔唯心主义体系之烙印的。我们知道，黑格尔唯心主义美学观的最典型的表述是“美是理念的感性显现”，基于这个定义，黑格尔认为，艺术必然要有自然作为理念的对立面，只有这样才构成统一体。不过，在黑格尔看来，艺术美毕竟高于自然美，因为艺术美是由心灵产生和再生的，自然美只是心灵的一种反映，是一种不完善的美。鲍桑葵在对自然美和艺术美的看法上，他也轻视自然美，他把艺术美看作是美的世界的主要代表。在这一点上，他同黑格尔基本上是一致的。但在美的定义上，

则和黑格尔有较大的不同，前者认为，“美是理念的感性显现”，而后者则认为“美就是对感官知觉或想象力所表现出来的特征”（本书，第11页）。由此看到，在黑格尔那里，美的内容就是理念，感性只是美的表现形式，而在鲍桑葵看来，美的具体内容就是特征（the characteristic），而这种特征形成的条件是主体的想象力和知觉。鲍桑葵的这一理论无疑是对黑格尔美学观的一种继承和演进。

鲍桑葵十分推崇古代审美哲学的历史功绩和地位，他认为，古代哲学家们能认识到对称、和谐和规律性是美的组成要素，这是对审美研究的主要贡献。鲍桑葵著述美学史，比较注重叙述各个时期审美意识的特征以及这些审美特征赖以形成的历史基础和现实条件；其次，旨在说明作为一门美学科学，它为什么要把美的艺术作为主要的研究对象；第三，鲍桑葵从论述美学史和美的艺术史、自然美和艺术美、美的定义及其与美学史的关系入手，在对这些关系作了明确阐述的基础上，而后再按美学史发展的线索对各个时代的美学理论予以逐一的考察和论证。以上这些，不能不说是本书著述上的一大特色。

此外，本书著述上的一个缺陷是，作者带着某种狭隘的民族偏见来看待东方艺术，他无视东方艺术在世界艺术发展史中的作用和地位。我们知道，在人类文明史的发展历程中，东方艺术曾经以一种惊人的表现形态出现过，无论是埃及艺术和印度艺术抑或中国艺术和日本艺术都是如此。然而，鲍桑葵和许多西方艺术史家一样，抱有这种偏见。在《美学史》中，几乎完全没有直接提到东方艺术。综观全书，鲍桑葵的理由是：第一，东方人的审美意识还没有达到思辨理论的高度；第二，作者固守所谓的“欧洲艺术中心论”的

原则，因此，即便早期的希腊艺术的发展在相当程度上曾受过东方艺术的影响，亦统统被排斥在本书主题的考虑范围之外；第三，无论是中国艺术还是日本等国的艺术，严格说来都是一种“非结构性”的艺术，这种艺术同进步种族（指欧洲）的艺术绝缘，毫无关系。上述三点理由是导致鲍桑葵轻视东方艺术的基本原因，从而铸成了本书著述上的一大缺憾。

鲍桑葵的«美学史»是一部具有一定学术价值的美学史专著，此书中译本的出版，为我国学者进一步研究西方美学提供了有价值的资料。一位为«美学史»撰写续篇的英国学者李斯托威尔，称道鲍桑葵的«美学史»是一部“精心写成的历史著作”（«近代美学史述评»，第1页），尽管西方学者的此类评价有的是些溢美之词，但它至少可以从一个侧面证明此书在西方美学界的影响和地位。

1985年7月，北京

前　言

美学理论是哲学的一个分支，它的宗旨是要认识而不是要指导实践。因此，本书的主要读者对象乃是有志于从哲学上了解下列问题的人们：按照世界史上各个不同时期的主要思想家的设想，美在人类生活的体系中究竟占有什么地位和具有什么价值？我们必须坚定地指出，美学家并没有手持一套批评的原则和戒条这一精良的武器，无礼地侵入艺术家的领域。有人是这样看的。这种看法虽然不正确，却给美学带来很大的坏名声。人们常说，艺术是无用的；在类似的意义上，也不妨说，美学也是无用的。总之，美学理论家所以想要了解艺术家，并不是为了干涉艺术家，而是为了满足自己的学术兴趣。

除了研究哲学的专门学者以外，还有大量的而且愈来愈多的读者接触到某一门哲学科学的题材，因而，对于有关这一门哲学科学的十分清晰而有条理的阐述，发生真正的兴趣，不管是逻辑学也好，伦理学也好，社会学也好，还是宗教理论也好。这样的读者是因为对题材发生兴趣而接近哲学的，并不完全是因为某种题材是哲学的一个组成部分而加以接近。本书的题材在一个比我高明的著作家手中，本来是会有很大魅力的。然而，本书却只有缺点而无魅力。我承认，尽管如此，我仍然希望许多聪明的美的爱好者乐于通过本书去了解巨人们对于精神世界的这一重要因素的见解。

不过，我认为我的任务是写作一部美学的历史，而不是一部美学家的历史。因此，我对美学家们在历史上应有的地位，并没有给以很大的关注。我自信我没有忽略任何一位第一流的著作家，但我也不敢说我提到的所有著作家都比我没有提到的著作家重要。我首先考虑的是，为了揭示各种思想的来龙去脉及其最完备的形态，必须怎样安排才好，或怎样安排才方便。其次，我才考虑到我所提到的著作家个人的地位和功绩。

此外，从第一章中就可以看出，我始终觉得，在研究这一主题的时候，不能仅仅当成是对于思辨理论的阐述。用这种方法来研究哲学史的任何部门都是不恰当的，用这种方法来研究美学史尤其不行。因此，我的目的是要阐明：哲学见解只是审美意识或美感的清晰而有条理的形式，而这种审美意识或美感本身，是深深扎根于各个时代的生活之中的。事实上，我是想尽可能写出一部审美意识的历史来。

许多读者也许会抱怨本书几乎完全没有直接提到东方艺术，不论是古代世界的东方艺术也好，还是近代中国和日本的东方艺术也好。我所以留下这一空白，有几个原因，这几个原因又是互相联系着的。即令我有资格从事这一任务，也很难说我需要对这种审美意识加以阐述，因为就我所知，这种审美意识还没有达到上升为思辨理论的地步。此外，我也有必要对自己的主题加以某种明确的限制，因此，把一切对欧洲艺术意识的连续性发展没有关系的材料排除在外，看来也是很自然的。早期希腊的发展和拜占庭的发展因为同东方艺术接触而受到过影响。在这一范围内，黑格尔和莫里斯有关这两个时期的阐述也是用含蓄的方法提到东方艺术

的。最后，虽然释述这个问题确实不在我自己的能力范围之内，但是我留下这个空白也不是没有积极理由的。中国和日本的艺术之所以同进步种族的生活相隔绝，之所以没有关于美的思辨理论，肯定同莫里斯先生所指出的这种艺术的非结构性有必然的基本联系（第 456 页）。因此，我虽然不否认它的美，但我认为这是另外一种东西，完全不能把它放到欧洲的美感自相连贯的历史中来。如果有哪一位高手能够按照美学理论对这种艺术加以研究，那对近代的思辨一定会有可喜的帮助。

至于我所参考的权威著作，在这里没有必要再向读者介绍作者读书的过程。那样做太不谦逊了，太自大了。但是，我还是觉得绝对有必要提醒读者们注意，本书各部分参考的材料是不均衡的。关于普罗提诺和但丁之间的中古时期，在较少的程度上还有亚里斯多德和普罗提诺之间的大希腊时期，我所依据的材料大部分都不是第一手材料。这是一种海上探险，而不是在我所熟悉的陆地上旅行。关于这两个时期，我没有能遵循治学者的金科玉律——绝对不引证自己没有从头到尾读过的一本书。我所使用的引文都是从参考著作中引来的，虽然我照例总是对这些著作加以仔细审核，并且努力根据上下文进行判断，但是，我对著作家的见解的估计，通常都是依赖权威，在很多情况下是依赖我经常查阅、赖以为资料来源的埃德曼的《哲学史》和《大英百科全书》的条目。特别是在涉及到托马斯·阿奎那的地方，我承认我根本没有原始资料。吉尔德博士惠然见赐的完整引文，看来是太有意义了，不能不加以利用，他的权威也使得我放心地假定，从这些引文中我可以找到形成判断的主要材料。我希望读者不要因此以为，在对圣托马斯的

美学观点的评价上，他会同意我的意见。

我以为，中古时期艺术和理论发展的几个比较明显的阶段，是不容忽视的。单是提一提这些阶段，对读者都会有所启发。如果因为我没有研究过原始资料，只能从亚当森教授、塞思教授、米德尔顿教授、莫里斯先生和佩特先生等著作家那里引证资料，就对这些阶段略而不提，那是很愚蠢的。必须允许有某种分工，当然，在依靠分工时，也总是应该加以说明。

我首先应该感谢A. C. 布雷德利教授的帮助。他不但供给我一份极其有用的书单，而且在我本来很难弄到的书籍中有许多就是从他的藏书中借来的。我还应该最诚挚地感谢J. D. 罗杰斯先生允许我在附录中转载他对音乐表现的某些实例的分析文章——我以为这是这一类分析的典范。我还要最诚挚地感谢吉尔德博士提供上面所说的资料。最后，还应该指出，我所以能学会按照自己的希望在一定程度上公正地欣赏罗斯金先生和莫里斯先生的著作，是因为我参加了家庭手工艺和家庭手工业联合会理事会并和它的工作人员有所接触的缘故。有的人不能够从简单的实例中注意到制作技巧同生活的关系。对这样的人来说，罗斯金先生和莫里斯先生的著作很容易成为一部奥秘难懂的经典。许多读者都熟悉这个联合会各阶级的一般制作品。他们也许会认为，这种制作品并没有揭示出美的巨大奥秘，但是，我却相信，联合会的领导人有健全的洞察力，而且我那种经验也在愈来愈大的程度上证明他们的原则是正确的。

1892年4月于伦敦

第一章　我们的研究方法以及这一方法同美的定义的联系

1. **美学史和美的艺术史**　一直到十八世纪后半叶，人们才 1* 采用了现今公认的“美学”(Æsthetic)一词，用来称呼美的哲学，把它当做理论研究中一个独立的领域。但是，美学事实的存在却要比“美学”一词早得多，因为，即令从某种意义上来说不能从更早的哲学家算起，那末至少可以说早在苏格拉底时代，希腊思想家们就已经开始对美和美的艺术①进行思考了。

因此，如果“美学”是指**美的哲学**的话，美学史自然也就是指**美的哲学的历史**；它的内容也就不能不是历代哲学家为了解释或有条理地说明同美有关的事实而提出的一系列有系统的学说。

不过，事情还不止于此。在任何学术史中(哪怕是逻辑史或普通哲学史)，我们都必须不断地联系具体生活来进行叙述，因为实际生活乃是我们所研究的各种形式的观念的基础。每一个时代的思辨理论，一方面固然都渊源于过去的形式学说，另一方面也渊源于意识所不能不加以注意的现实世界。正象我们不能把逻辑史或普通哲学史同科学史或文明史完全割裂开来一样，我们也必须在一定程度上联系伦理史或美的艺术史来叙述伦理观念史或审美观

① “fine art”，旧译“美术”。“美术”一般不包括诗歌文艺，甚至不包括建筑，而美的艺术则包括这些。——译注

* 边码系原书页码。

念史。

不过，这一类比也只是类比而已，除了相似之处外，也还有显著的不同。例如，在联系逻辑理论的发展来回顾各门归纳性科学的历史时，我们对某些知识部门的过去阶段，并不能发生多大兴趣，除非了解那些阶段能帮助我们了解我们现时所研究的人类心灵的发展。我们对古代的炼金术或占星术的好奇心，并不比人类学家对一所湖上桩屋或一把燧石石斧的好奇心更大一些。人类文明的许多别的要素，诸如政治形式或社会风俗的细微末节，语言的微妙细节，宗教教义的琐细条目等等也是这样。在生活的这几个领域中，虽然弄清过去的确可以大大帮助我们理解现在，但是，整个来说，除非要进行科学研究或认识历史，我们对于过去一般是习惯于不加深究的。在遥远的过去拥有极大势力的道德观念和宗教观念，一般来说，的确至今还能唤起我们的兴趣，因为，人类道德本性上的一致，在一切表现中都是那样深刻。但是，在这方面，任何东西都不能和伟大的美的艺术作品（包括杰出的文学在内）相比。只有这些伟大的美的艺术作品才是随着时代的变迁日益重要，而不是随着时代的变迁日益不重要。因此，当我们试着探讨各个发展阶段的审美意识的时候，我们面前的具体材料就不仅具有考古学上的意义，而且还构成我们今天的生活环境里本身就具有价值的事物的一个重要部分。美的艺术史是作为具体现象的实际的审美意识的历史。美学理论是对这一意识的哲学分析，而要对这一意识作哲学分析，一个重要条件就是要了解这一意识的历史。美学理论的历史，则要探讨审美意识在学术上的表现——美学理论——的历史，但是它从来也没有忘记，需要阐释的中心问题

乃是美对于人类生活的价值。这种价值不仅在思辨中为人们所明确承认，而且也同样在实践中得到体现。人们一听说要分析我们所欣赏的最美的事物，很可能自然而然地要皱起眉头来，但我们还是要说，哲学史的这一分支对我们有这样一个好处：它不仅可以对历史现象给予理论上的解释，而且至少还可以在一定程度上帮助我们欣赏眼前的事物——世界所拥有的最不易磨灭的遗产。

2．**自然美同艺术美的关系**　　我在上一节中假定，为了理论研究的目的，我们不妨把美的艺术看做是美的世界的主要代表，即令还不是唯一的代表。现在，我们还需要说明一下，从什么观点来看，这个假定才是合理的。

一切美都寓于知觉或想象中。当我们把**大自然**当做一个美的领域而同**艺术**区别开来的时候，我们的意思并不是说，事物具有不以人的知觉为转移的美，象万有引力或刚性一样可以相互作用。因此，必须认为，在我们所谓的自然美的概念中暗含有某种规范的、通常的审美欣赏能力。但是，如果是这样的话，事情就很明显了：这样的“大自然”主要是在程度上和“艺术”有所区别。两者都存在于人们的知觉或想象这一媒介中，只不过，前者存在于通常心灵的转瞬即逝的一般表象或观念中，后者则存在于天才人物的直觉中。这种直觉经过提高固定下来，因此，可以记录下来，并加以解释。

在研究任何一类物理因果关系的时候，我们都不可能把自己局限于只考虑那些没有训练的观察者日常所见的所谓事实。我们必须向科学学习怎样去知觉。我们依靠科学，一方面是要使自己的观察成为合格的观察者的观察，另方面则是依靠经过旁人整理

和记录的知觉。我们关于自然的知识实际上差不多全部都是从别人的知觉记录中得出的。

美学领域中的大自然同普通观察者在自然科学问题上的知觉十分相似。第一，对每一个知觉者来说，这个大自然只局限于他对外部世界的视力和听力范围以内，因为这时它还不是一种记录下来或可以传达给他人的内容，其次，它并不是以突然转移的方式过渡到艺术领域中来的，而是随着人们对于自然美的洞察力和欣赏力的锻炼和加强(经过审美素养和一般教养的陶冶)，以不断修正的方式过渡到艺术领域中来的。因此，正象在一般地谈到现实世界的时候，我们实际上是指科学所揭示的世界一样，在一般地谈到世界上的美的时候，我们实际上是指艺术所揭示的美。在这两种情况下，我们都是依靠知觉最敏锐的人们的知觉记录，一则因为他们的知觉是最敏锐的知觉，二则因为他们的知觉是记录下来的。这一习惯并不排除依靠我们自己的知觉去解释、欣赏和在可能的范围内校正他人的知觉记录的必要性。这样理解的艺术美也不排除自然美。一件"艺术作品"，尽管有时甚至并不再现任何自然对象，在它一旦完成以后，它就是一件确定的东西或行为。对于这一事实，我们诚然必须给予适当考虑，我们诚然也必须承认创造精神是艺术创作的一个因素。然而，如果我们真以为没有"艺术作品"也就没有艺术，如果我们真以为，在画家没有画画的时候，他所见的大自然就和我们所见的大自然一模一样，仅此而已，那就大错特错了。因此，为了哲学研究的目的，把美的艺术当做是美的主要代表，不但在实践上是必要的，而且在理论上也是合理的。罗斯金①在

① 罗斯金(Ruskin，1819—1900)，英国文艺批评家。——译注

《近代画家》一书中曾经尝试根据物理事实对自然美进行分析。但是，就连这样的分析也主要是要说明，伟大的艺术家怎样凭借他们对自然景象和自然对象的表现力的卓越洞察力，扩大了所谓自然美的界限。批评家说，他们是根据大自然来衡量艺术家成就的。可是，实际上，他们所依据的标准归根结蒂仍然是他们自己的艺术感觉和多多少少训练有素的知觉。对于美学理论来说，大自然也就是指每个人都是自己的艺术家的那个美的领域。

3．美的定义及其与美学史的关系　到现在为止，我们还不能说有哪一个美的定义得到了举世公认。不过，为了方便起见，看来，我们应该在这里对本书所使用的“美”(Beauty)一词的意义，加以解释。如果在作这样解释的时候，我们可以把古代人的基本理论看做是近代人的包容赅博的概念的基础的话，由此得出的定义至少对写作一部美学史是很合适的。

在古代人中间，美的基本理论是和节奏、对称、各部分的和谐等观念分不开的，一句话说，是和多样性的统一这一总公式分不开的。至于近代人，我们觉得他们比较注重意蕴、表现力和生命力的表露。一般来说，这也就是说，他们比较注重特征(the characteristic)。如果我们把这两个要素融合在一起，我们就可以得到一个全面的美的定义：“凡是对感官知觉或想象力，具有特征的、也就是个性的表现力的东西，同时又经过同样的媒介，服从于一般的、也就是抽象的表现力的东西就是美。” 5

这样规定的美比通常所说的“美的”(beautiful)一词更富于包容性。我们将在以后的历史叙述中再来说明，不论是美的艺术还是通常的美感，从长远来说，都不可能局限在比这一定义狭窄的范

围以内。不过，我们也不妨在这里先用短短几句话解释一下。

人们平常都认为，古代希腊人的伟大艺术的主要特点在于和谐、规律性和恬静。这一见解并不是全都错了。近代美学的全部理论当然很可以在真正丰富多彩而又有意蕴的希腊装饰、雕塑和诗歌中得到应用和佐证，然而，科学总是从最明显的事物开始，因此，美学思想家首先提请人们注意希腊艺术中无所不在的和谐和规律性，那是不值得奇怪的。这一类型的特性，以一种诉诸感官知觉的方式，象征着次序分明、秩序井然的行动或生活的最抽象的关系，因此，完全可以列在一般表现力、即抽象表现力项下。古代哲学能认识到这种关系是美的组成要素，这是它对审美分析的主要贡献。

但是，随着近代世界的诞生，浪漫主义的美感觉醒了，随之而来的是对于自由的和热烈的表现的渴望，因此，公正的理论已经不可能再认为，把美解释为规律性和和谐，或多样性的统一的简单表现就够了。这时，出现了关于崇高的理论。最初，它的确并不是在美的理论范围以内出现的。但是，接着，关于丑的分析也出现了，并且发展成为美学研究的一个公认的分支。结果，丑和崇高终于都划入美的总的范围以内。这一妥协是通过特征或意蕴学说实现的。但是，这样得到承认的两个要素却不怎么能给人以快感，而按照常情，一切美都应该可以给人以快感。这就发生了矛盾。这一矛盾所以能得到缓和，一方面是因为常人的审美欣赏在事实上有所扩大，另一方面也是因为人们承认和谐、规律性或统一等基本关系的确是一些必不可少的要素，可以有机地决定一切可以设想的内容，并且要求得到不同程度的富于特征的表现，以供感官感知。

因此，在上述美的定义中，近代人所提供的包容赅博的概念就只不过是把古代人所阐明的形式原则重新运用到比较具体的材料上而已。如果我们从特征一词最广泛的意义上来说的话，如果我们不坚持它的比较狭隘、比较习见的用法，从而不把它理解为同形式或对称相对立的特征——富于个性的特征——的话，给美下如下一个定义也就够了：美就是"对感官知觉或想象力所表现出来的特征"。

事实上，如果我们想要从心理学上来确定伴随美的享受这样一种特殊享受而来的感觉或构成这种享受的感觉的话，我们大概就必须讨论上述定义中所没有提到的一个术语——快感。但是，在尝试分析能产生这种享受的知觉或想象同不能产生这种享受的知觉或想象在内容上有什么不同的时候，我以为，不管我们用美，还是用愉悦性(pleasantness)来限制"表现力"或"特征性"，我们都要犯严重的方法上的错误，因为美是一个有待下定义的名词，而愉悦性这种品质同有待下定义的美这个名词并不是自然而然地具有共同的外延。照我看来，歌德就没有能完全避免前一错误。他极力主张，特徵虽然是艺术所不可缺少的，但仍然是一项受严格意义上的美限制和制约的原则；特征的刻板或抽象需要美来加以缓和。这样一来，定义本身就不攻自破了，原因是：美既是一个有待下定义的名词，又成为定义用语中一个未经分析的限制条件。许莱格尔① 在其所提出的一类定义中则犯了后一错误。他的定义是：美就是"对于善的令人愉悦的表现"。事物所以能给人以快感，有时固然是因为它们美，有时也是因为别的原因。它们所以美，并不仅

① 弗·许莱格尔(Schlegel，1772—1829)，德国文艺批评家和诗人 ——译注

7 仅是因为它们能给人以快感，而只是因为它们能给人以审美快感；能给人以审美快感的表象的性质还是一个有待探讨的问题。

在歌德的论述中，美或优美一词是艺术处理的一个形式条件。在许莱格尔的定义中，令人愉悦一词的目的在于防范和谐的畸形化或缺点。读者当会看出，这两个词的作用在我所提出的定义中，已经转移到富于特征的表现的形式要素，即一般要素中去了，也就是转移到线条、表面、色彩或声音的和谐的、对称的或井井有序的布局所代表的统一性这一要素，即整体性这一要素中去了。如果愉悦性和特征所指的是一回事的话，把愉悦性的条件加到特征这一形式要素上去，就有重复之嫌，而我以为，在审美经验中，这两个术语所指的确是一回事；另一方面，如果我们把愉悦性按其正常的心理学意义加以理解，不这样把它和*审美上的*愉悦性混为一谈，从而既限制了又扩大了它的意义的话，定义就无可置辩地太狭窄了。即令我们假定定义的其他要素会防止它在同时变得太宽，情况也仍然是这样。最高级的美，自然美也好，艺术美也好，并不是在一切情况下都能使正常的感受力（哪怕是文明人类的正常感受力）感到愉悦的，而且并不是按照常人的*一致*感觉来评判的，而是按照在教育和经验的陶冶下日益发达的人的感觉的*一致*趋向来评判的。最初能使未经训练的感官（同训练有素的感受力比起来，这是一个更加普遍的心理事实）感到愉悦的东西，通常都不是真正美的东西，虽然有时候也是真正美的东西。

因此，定义应该要么是纯分析性的（也就是对于公认为美的内容加以分析。如果我们愿意的话，也不妨称之为纯形而上学的），要么是纯心理学上的。把一个心理学上的术语用到一个通过把美

的实际材料加以比较而得到的形而上学的定义中来，就是引进了一个我们无法控制的因素，因为这种术语本身就需要在纯心理学的基础上加以分析和限制，然后才能和所要考察的材料吻合起来。在本书以后的篇幅中，我将对某些心理学分析的著作加以介绍和批判。目前我只愿给审美享受提出一个近似的心理学定义:“由感受力或表象力所产生的一种快感，而不同于官能那种短暂的或由预期的刺激所产生的快感。”我以为，这种快感在事实上永远是同感觉的内容的意蕴联系起来的，但是，心理学上的定义和形而上学上的定义的会合点却不会落在心理学的范围以内。 8

由于这一看法在表面上具有唯智主义的倾向，人们很可能对它产生偏见。为了消除这种偏见起见，我想用短短几句话来说明一下，我们在形成这种看法时连非审美感受领域内的极端情况都考虑到了。如果在味觉、嗅觉、触觉、热和冷的领域中有任何东西具有同美的价值相似的价值的话，可以肯定，那决不是最强烈的感觉，也决不是最令人愉快的感觉，而倒是最富于暗示性的感觉，也就是最富于联想的感觉，而且这种联想又是十分正常，以致我们根本不认为它们是偶然的。有一种感觉可以使我们得到同审美享受有几分相似的某种不关利害的愉快。这种感觉不是科伦花露水的香气，而是用泥炭酿制的威士忌酒的气味或大海的气味，不是室内的舒适的温暖，而是早晨空气的新鲜。美感的一点点萌芽似乎都意味着刺激和意蕴之间的区别。

到现在为止，我想，我已经从三个方面说清楚我要采取的步骤道理何在。

第一，我已经提出了我的理由，说明在这部美学史中我为什

么不仅仅要叙述美学学说，而且还要在力所能及的范围内叙述审美意识，因为正是审美意识为这些美学学说提供了材料，并形成了它们诞生的气氛。

第二，我已经说明了美学理论为什么有必要把美的艺术当做美的主要代表，我还尝试说明了为什么这样做不致迫使我们忽略我们所要研究的种种事实的任何重要要素。

第三，我已经用短短几句话提出了一个适合于古代美学到近代美学发展的美的定义。古代美学到近代美学的发展是通过一个从抽象到具体的自然进步过程进行的，同艺术创作和对于大自然的洞察力从古典世界到基督教世界的同样自然的发展十分相似。而且，我还尝试把研究各种美的表象以及各种美的表象之所以美的共同特点，即在文化发展过程中逐步认识到的共同特点的分析比较方法，和研究由这种表象所引起的享受的性质和特点的心理学方法，严格地区别开来。很明显，这两种研究也有着共同的边疆。这种共同的边疆就在于表象的要素和享受的要素之间有着联系。但是，为了使这两种研究能够有效地互相补充起见，必须从一开始就不要把它们混淆起来。

在下一章，我打算开始考察古代希腊人中间流行的美感和美学理论。

第二章　一个富于诗意的世界的创立，以及它和思想界的第一次接触

1. 敌视艺术的早期思想界　　如果我们回到早期希腊哲学 10 家那里，或者哪怕是美的先知柏拉图那里的话，我们会大失所望地发现，早期希腊人的雕塑艺术和诗歌艺术并没有能在他们的著作中得到如实的反映和赞赏。希腊人经历了具有深刻而热烈的智慧的人在思想上很自然要经历的几个阶段。首先，他们自由地把目光转向世界，然后，他们总是把他们所陆续发现的片面真理都肯定而大胆地讲了出来，乍一看来难免有刚愎自用之嫌。

近代读者当会发现，古代宗教的优美文学在最睿智的早期哲学家当中竟然遭到毫不留情的谴责或寓言式的曲解。因此，他们很可能觉得赫拉克利特、色诺芬尼、柏拉图以及柏拉图对我们谈到的那些寓言式的注释家们根本没有理性批评的能力。即令他们不下这样的判断，他们也一定觉得需要替历史讲几句公道话。其实，希腊早期哲学家这种道德上的和形而上学上的分析，把矛头指向刚刚开始从散文历史中区分开来的希腊诗歌艺术的内容，乃是艺术创作所必然要引起的自然反应，也是比较能够欣赏这种艺术的理论的自然先驱。

2. 美的世界的创立　希腊诗歌和造型艺术的创立可以看做是介乎民间实用宗教和批判性的或哲学的反思之间的一个中间阶段。这一艺术的神话内容并不是诗人或造型艺术家臆造出来的，而是在长期发展过程中逐渐摆脱野蛮状态的民族心理的产物。另一方面，虽然这一艺术的富于想象的形式来源于民族心理，但是，这种民族心理所以能起作用，主要是由于天才诗人发挥个性，使民族思想和情操获得进步意义并得到提高的缘故。因为，虽然我们可以怀疑在整个希腊古代史上是否有过一个词美或美的，用 11 来指称同真或善完全不相混淆的意义，然而，有一点是可以肯定的：艺术不止是自然，观念在美的形状中的明确体现，由于培养了一种不同类型的情趣和意趣，就不能不给明确的审美判断铺平道路。

因此，我们可以看到，纪元前五世纪中叶的希腊艺术和诗歌中所包含的审美意识，即令在理论上还很不明确，也决不只是实用的和天然的。希罗多德有一句人所熟知的名言① 说，荷马和赫西奥德② 创造了希腊的神谱，并且决定了希腊信仰的诸神的形态和属性。在这句话里包含着对于一个深刻真理的朴素的理解。这一思想的全部力量，可以用早期的木像和菲迪阿斯③ 的雕像之间的距离，或者野蛮人的迷信和安提戈涅④ 对于义务的看法之间的距离，

① 《希罗多德全集》，2.53。

② 赫西奥德(Hesiod，活动于前 776 年)，希腊叙事诗人。——译注

③ 菲迪阿斯(Phidias，前 500? —前 432?)，希腊雕塑家。——译注

④ 安提戈涅 (Antigone)，希腊神话中的女英雄。她反抗她的叔叔提比城国王的命令，为她的兄弟主持葬礼。索福克勒斯在《安提戈涅》一剧中，以之为女主人公。——译注

来加以衡量。希腊的天才主要是在美的艺术领域中记录了，并且正是在记录中促成了两者之间的转化。

3. 思想界采取这种态度的原因　因此，当思想界对艺术的存在和意义的最初承认表现为敌视艺术中神人同形的内容的时候，我们就不但可以知道，美的反思观念还明显地不存在，而且也可以知道，走在民间信仰前面的理论，也没有能认识到诗歌艺术确实把民间信仰提高了，并从而为非难自己的思辨批判铺平了道路。

另一方面，我们也必须注意到，这时所实际运用的衡量标准——完全非审美的衡量标准：实在性和道德——是从我们在希腊古代史上难以完全回避的一项原则中产生出来的。

我们以后会知道，这条原则就是，不能把艺术上的再现看做是在种类上或目的上同日常生活的现实有所不同的东西。把两者区别开来，对于思考力还不很成熟的人来说，在任何时候都是一件困难的任务。但是，就希腊思想家来说，还有一些原因使得他们简直不可能把两者加以区分。在诸哲学学派以前，或者在诸哲学学派以外，希腊人的观念世界完全没有二元论的色彩。希腊人把各种事物都看做是同质的。例如神，他们认为神并不是一种只能在化身上显现自己而不能表现或发挥自己的全部神性的无形力量，相反，12 神的真身倒是人形，虽然向凡人显露真身可能是一种少有的恩宠。他住在某一个山上，或者住在某一个庙宇里。神的画像和雕像，对希腊人来说，不是一种纯粹的象征，而是一种肖像；不是一种可以使人朦胧地想起冥冥中的上天的象征，而是住在地球上的某一个人的肖像，他的天性是看得见而不是看不见的。因此，在谈

到荷马诗歌中的超自然力量问题时，谢林[①]就说过，在荷马的诗歌中，没有超自然的力量，因为希腊的神是自然的一部分。也是因为这个缘故，虽然希腊的雕塑艺术在最高超的雅典艺术达到顶峰的那个时代里产生了世界史上空前绝后的一批富于创造性的理想化作品，然而，由于丝毫没有不可见的另一实在的神秘感觉，人们普遍的印象倒觉得这个美的世界是模仿性的再现，而不是解释性的独创。

4. 模仿说中包含的启示被人忽视　　事实上，就连模仿说中也包含着比希腊思想界所达到的还要更加完备的审美真理的萌芽，因为要把对象纳入到雕塑媒介中去，就牵涉到双重的要素，而不是单单一个要素——不仅仅要考虑到所要再现的对象，而且还要考虑到在另一媒介带来的新条件下使对象重新诞生的想象性创作行为。天赋的常识就在西方文献所记载的最早的一个审美判断里表达了这一真理。在描写阿喀琉斯的盾牌时，荷马诗人说："犁后面的大地一片黝黑，就象犁过的地面一样，虽然盾牌是用黄金制成的；这真是一件不可思议的作品"。[②]

"不可思议"的地方在于，心灵可以使它自己所选择的媒介具有同它想要再现的事物非常相象的维妙维肖的形象。关于模仿的这一方面——美在精神中的第二次诞生——所牵涉的种种问题，希腊科学没有什么明确的论述，只有亚里斯多德在有缺点的公式范围内提出过几点独到的见解。由于上述两项原因——一切思考力不成熟的人都往往要按照实在性和功利性来进行判断；希腊人

13

① 谢林（Schelling，1775—1854），德国哲学家。——译注

② 《伊利亚特》，17.548。

对任何不能用可见方式加以模仿的事物都不相信——艺术再现的诗意的一面，即创造性的一面就没有能在古代受到应有的重视。同叙事诗人、抒情诗人或柏拉图本人(他对于模仿性艺术之形而上学的形式论述不在此限)比起来，哲学家对此或许是更加不重视。因为，叙事诗人、抒情诗人和柏拉图本人对诗意的灵感毕竟还有所体会。

5. “模仿”一词在古代哲学中的广泛应用　不过，实际情况是，古代美学理论中的“模仿”一词与其说是同艺术独创性相对立，不如说是同工业制作相对立，因此，在涵义上可以有很大的变化和扩大。这个问题我将在另外一章中再加以探讨。思想界最早采用的这个公式一直要用到无法再使用的时候才放弃，这也是很自然的事。

6. 希腊艺术为什么可以称为“模仿性”艺术的进一步解释　说来说去，也许还有一件事使我们感到奇怪。我们认为，希腊艺术同我们自己的艺术不同的地方在于，它在某种特殊的意义上具有理想性，而且既不错误地追求幻觉，也同样不追求细节所带来的合理的愉快。可是，希腊当时的有识之士却竟然说那种艺术是一种模仿、即单纯的再现。

如果我们有这种感觉的话，从两个方面来考察一下我们所讨论的那种艺术的性质，也许是有好处的。

i. 模仿性艺术的理想性是它的平易近人使然　首先，希腊艺术家和诗人正是因为没有那种压倒一切的对于精神意义的感觉(这是神秘的象征主义的本质)，因而才能够通过不太细致入微的观察，用粗放和“理想的”线条，把他们从生活中得来的总印象勾勒

出来。这种艺术既然致力于描写完整的实际存在的世界中吸引着它的东西，自然会比一种认为人类和自然界每一最细微的特点都具有不可言说的象征意义的艺术，更其充满恬静，较少为表现的微妙细节所累。

ii. 希腊艺术并不具有人们所设想的那种抽象的理想性

如果我们明白了不负有“传道”(即启示)使命的模仿性艺术为什么可以仅仅因为平易近人就具有理想性的话；另一方面，我们也必须在一定程度上纠正我们在希腊美究竟在多大程度上缺乏新奇、幽默和富于生气的表现力这一问题上的传统看法。我们目前关于 14 “古典的”和“古代的”观念是从一些批评家那里得来的。他们所做的工作当然是必要的，因为他们揭示了古代艺术和近代艺术之间象生命一样深刻的区别。然而，古代的艺术在当时毕竟也是有生命的，具有各式各样同情的表现力。近代理论家单凭他们从不朽的古代雕塑的片断中得来的初步印象，对这种表现力是了解得很不够的。我们只要对希腊文学稍加注意，就可以马上看出，那种把希腊的理想性同一般性，即抽象性等同起来的看法，实在是非常片面的真理。近一世纪多以来，由于人们孜孜不倦地搜罗希腊古代生活环境中的雕塑艺术品，细心研究可以帮助我们认识这些艺术品的记载，已经进一步纠正了上述的传统看法。有一位学者(她在这方面的著作，对于一切不懂考古学的人，一定都能有所启发)写道：“我面前的任务带有令人不能不痛心的色调。我们要研究的记录实在是我们损失的记录。要不是多亏坡舍尼阿斯①的话，我们对于这种损失有多大，大概永远也不会认识到。是他，而且也只有

① 坡舍尼阿斯(Pausanias，二世纪)希腊地志学家。——译注

他，给我们描绘了一幅真实生动的画面，使我们可以窥见古代雅典艺术当年的风貌。连这位掌握丰富材料的古典学者也说雅典的卫城是一座壮丽的小山，山前有卫城正门，还有巴特农神殿[①]的朴素的美给它锦上添花。除了这幅画面外，他或许还向我们描绘了他记忆中雅典守护神庙的一点风姿，那是一派无色的大理石的景象，一派敬畏、拘谨和琳琅满目的景象。只有坡舍尼阿斯谈到了那种幽雅的色彩和生意，那种现实主义的风格，那种古雅的意趣，那些林立的还愿的雕像，那些黄金艺术品、象牙艺术品、青铜艺术品，那些壁画、金灯、黄铜棕榈树，那个躲在山桃树叶里的古怪的老头儿赫耳墨斯[②]，那块被赛利纳斯[③]坐过的古色古香的石头，那些烟痕斑斑的雕像：雅典娜、万箭穿身的迪特里菲，银指甲的克莱瓦塔斯，从特洛伊木马中向外窥探的英雄们，举杯吟唱的阿那克列翁[④]。如果我们想把这种真实情景画出来，而不是把我们所想象的情景画出来的话，我们就必须向人请教，向坡舍尼阿斯请教。

"另一方面，如果说我们的损失记录是一个可悲的记录的话，它也的确能给人带来额手称庆的报赏，因为，它也是我们在后来失而复得的东西的记录，即令重新找回来的东西还太少。"[⑤]

希腊工艺和艺术的基本特征是和谐、庄严和恬静，这样说一点也不错。单单象莨苕叶簇形这样一个装饰形式的历史也足以说明 15 古代艺术和近代艺术之间的区别是多么深刻。但是，我们必须掌

① 巴特农神殿是雅典娜的神殿。——译注
② 赫耳墨斯(Hermes)，希腊神话中兼司学艺、商业、辩论等的神使。——译注
③ 赛利纳斯(Silenus)——希腊神话中森林之神当中最年老的一个。——译注
④ 阿那克列翁(Anacreon，前563?——前478)——希腊抒情诗人。——译注
⑤ 哈里逊小姐所著《古代雅典的神话和不朽作品》，xi.，xii.。

握并且坚持一条原则：虽然从希腊美学理论所用的材料（即希腊艺术）的相对局限性来看，希腊美学理论的局限性在一定程度上是情有可原的，但是，只有从相对意义上来说才是这样。这决不意味着希腊美学对希腊艺术作了充分的阐释，而只意味着，这是一种自然的和明显的阐释。

因此，我们将会发现，希腊人的真正的审美分析只施及于希腊美中最形式的因素。关于它的激情，它对人的意义以及它那普通事物的风格则遭到非审美的批判界的非难，并且促使人们把全部艺术表现都归在名实不符的“模仿”名目下。假如古代艺术的现实主义不是那么谦逊而优雅的话，它本来会要求给予另外一种分析——用解释来代替非难。但是，这样的时间毕竟还要到来；而且，我们以后就会知道，虽然哲学家和讽刺喜剧家提出抗议，随着艺术的严肃的贵族性的减弱，理论最后也不能不采取比较敏锐的欣赏态度。

7. 美学理论的道路铺平了　我们现在已经到达一个人们可能要开始从严格的哲学角度来考虑审美现象的时刻了。一个美的形状和美的意境的世界已经诞生了。这就不能不锻炼人们的知觉，去认识在相应的自然领域中（主要是在人的形体上）表现出来的美，也就不能不培养出某种能够感受同善和真相区别的美的自觉的情操。形而上学家和道德主义者的议论以消极的方式承认了这个富于想象的世界是一个新的创造，历史学家的朴素的欣赏和神秘主义者的寓言式的解释则以积极方式加以承认。神秘主义者是后来一个时代的先驱，但是，历史学家和哲学家却分别通过默认和非难，一致认为它有权充当自然实在的简单复制品。这样，希腊

的才华所描绘出的无限的全景就在模仿性艺术，即再现性艺术的名目下，进入哲学家的视野。

第三章　希腊人关于美的理论的基本轮廓

三项原则及其间的联系　在本章中，我们将撇开古代史上历史发展的顺序，按照逻辑联系来说明决定全体希腊思想家关于美的探讨的三项一般原则。我们将在下一章中，在篇幅和能力许可的范围内，再来从历史上探讨进步的洞察力和经验怎样推动人们把这三项原则加以引伸，加入新的内容，最后使这三项原则再也容纳不了这些新的内容，以致只好宣告崩溃。

在这里，我们有意采用了“关于美的理论”这一累赘的用语。因为，“美学理论”一词固然比较简洁，然而，希腊人关于美的性质和价值的学说的基础却是由三条互相关联的原则构成的，其中只有一条可以称得起是“美学理论”。

另外两条原则不妨分别称之为道德主义的原则和形而上学的原则。不过，这两条原则的共同根源却是一项形而上学的假定，而且，第三条原则所体现的真正审美分析之所以局限于抽象的表现条件，也要归因于这个假定。

这项形而上学的假定就是：艺术上所再现的只不过是普普通通的现实而已——也就是正常的感官知觉和感受所见到的现实，而且它同人及其目的的关系，也正象普遍知觉对象同人及其目的的关系一样，只不过它的存在方式不象原来的对象那样坚实和

完备，因而要有所保留而已。对于早期的思想家来说，这种假定原是十分自然的。

这一信念同认为万物同质（或者说万物同为彻底的自然现象）的观念是密不可分的。他们既然认为万物同质，自然不能不假定，艺术和美的本质不在于它们同普通感官知觉对象背后的一种看不见的实在具有象征关系，而仅仅在于它们同普通感官知觉对象具有模仿关系。正是这一流行的观念决定了哲学家对于新近得到承认的艺术现象的看法，尽管艺术只创造事物的形象，并不创造日常生活中所经验、所应用的有用的事物。当时，人们还没有注意到，这些艺术现象的根本意义，包括把审美的形象和实际的现实完全区分开来在内，是同在整个古代支配着对于艺术现象的解释的上述假定不能相容的。 17

柏拉图和亚里斯多德当时的概括方法可以充分证明这一原则是多么深入人心。他们两人都把我们今天所谓美的艺术归在“模仿性的”，即“制造形象的”技艺名目之下。这首先是同“制作性的”，即“制造物品的”技艺相对立的①。就连普罗提诺②也把模仿一词当作一个总的名称，来称呼为了审美享受的目的而创造美的形式或意境的活动。我们还可以指出亚里斯多德的《政治学》中的一段话③。如果用我们自己的话来复述的话，我们就不妨说，亚里斯多德在这段话中断言，人对实在事物的感受，理所当然地和人对实在事物的再现的感受是一样的。因此，如果我们仅仅因为形

① 柏拉图：《智术之师篇》，266D。亚里斯多德：《物理学》，199A. 15。

② 普罗提诺（Plotinus, 205? —270），罗马哲学家。——译注

③ 亚里斯多德：《政治学》，1340 a. 26。

式的缘故，就喜欢或讨厌这一事物的形象的话，那么，我们对现实中这一实际的事物也会同样喜欢或讨厌。在下一章中我们还要谈到，亚里斯多德还多多少少地知道怎样有条件地运用这一理论。柏拉图在关于想象问题的全部理论论述中，则毫不调和地遵守了这一理论。

从这一形而上学的假定中，就产生了两条密切相关的有关美的原则，我们分别称之为道德主义的原则和形而上学的原则。而且，也是由于这项假定的缘故，美学理论本身才局限于第三条原则所包含的内容。我将按照美学价值的大小，对这三项原则依次加以论述。

I. 道德主义原则　如果艺术上的再现同人的关系只是一种普通事物同人的关系的话，那么，对不道德的内容加以再现就只能使不道德的事例变成无独有偶，并通过暗示加强不道德事物的诱惑力。换句话说，由此得出的结论就是，从道德上来说，艺术上的再现在内容方面，必须按照和实际生活中一样的道德标准来评判。18

II. 形而上学上原则　如果艺术上的再现只是在它存在的程度和完备性上和它所再现的自然——不管是人也好，大自然也好——有所区别的话，那么，它就只能更加逊色了，因此也只能是世界上已有的事物的毫无意义的复写本。换句话说，由此得出的结论是，从形而上学上来说，艺术乃是第二自然。只不过它是自然的不完备的复制品。

III. 审美原则　如果艺术的再现在内容上从来都不能比它所描写的正常知觉对象，即普通知觉对象更为深刻的话，那也就无法解释为什么美包含的一些属性比正常知觉在普通事物中所能

领会到的属性更为深刻。换句话说，由此得出的结论是，从美学上说，美纯粹是形式的。这种形式存在于某种非常抽象的条件之中。例如，它确实存在于基本的几何图形中，正如存在于美的艺术作品中一样。

我将按这些原则在希腊理论界的普遍盛行情况及其美学意义，依次加以论述。

1. 道德主义原则　柏拉图和亚里斯多德两人在关于美的艺术之性质的整个探讨中，都背着道德主义考虑的包袱。这是谁也无法否认的。按照我们近代公认的观念，一种艺术上再现的美所引起的审美兴趣，同可以满足欲望的实在事物所引起的实在兴趣，即自私的兴趣，是截然有别的。他们俩人到底在多大程度上接近近代的观念呢？按照我的计划，这是一个要在下一章中再加以讨论的问题。目前，我们只要对希腊理论界实际存在的一般观点叙述一番也就够了。

α. 道德主义原则是怎样表现出来的　道德上和实用上的判断是有组织的社会生活所产生的第一个智慧的果实。在美的世界同作为实际行动的手段和目的的对象还没有截然分开的时候，这种判断也不可避免地要运用到美的世界上来。这一派见解的代表不仅有对荷马加以谴责的赫拉克利特和色诺芬尼，而且有赞美荷马是美好生活的导师并且相应地非难幼里庇德斯的亚里斯多芬。事实上，就是在近代世界里，在没有素养的头脑中也仍然根深蒂固地存在着这种见解。

尽管在程度上略有不同，柏拉图和亚里斯多德这两位伟大 19 的哲学家都在这方面表现了一种非常直截了当的朴素的判断，使

得任何没有受过彻底训练、不善于体会古人思想的近代读者，都感到极难理解。他们几乎好象是一厢情愿地对上述原则发生迷恋，真以为形象也可以产生和正常的实在事物一样的效果。本来，一个人只要能把形象和对象区别开来，迟早也必然会逐渐认识到美和实用的事物对心灵的影响是大不相同的，但是，对于柏拉图来说，形象和对象的区别的主要效果却是促使他从道德主义观点出发对想象力所提供的非实在的幻影更加疑虑。因为，他认为①，想象和情绪有着心理上的联系，因此，艺术中的想象世界一方面象现实世界一样拥有通过榜样形成习惯的力量，另一方面还拥有在大得多的程度上造成情绪紊乱的力量。

而且，我们也不能认为亚里斯多德就摆脱了这一假定的羁绊。我们可以看到，尽管他对这一假定作了很多引伸，他还是对它作了明确的表述。近代美学的研究者在阅读《诗学》的时候，会遇到一些同他的批判见解几乎完全格格不入的问题。举例来说，亚里斯多德显然有意回避激情或性格决定个人命运这样一种真正的悲剧冲突②。而且，尽管古代的悲剧把大量这样的人物，如普罗米修士③、克莱特姆奈斯特拉④、俄狄浦斯⑤、阿雅斯⑥、安提戈涅和米

① 《理想国》，第606页。

② 《诗学》，xiii. 3和4。参看苏塞米尔(Susemihl)的注释。他给亚里斯多德的见解尽可能涂上近代的色彩。

③ 普罗米修士(Prometheus)，希腊神话中的英雄，把火种从天上偷到人间，后被囚于高加索山。——译注

④ 克莱特姆奈斯特拉(Clytæmnestra)，希腊神话中海伦之姊妹，同情夫一起杀死亲夫。——译注

⑤ 俄狄浦斯(Œdipus)，希腊神话中的英雄，解开Sphinx之谜，误杀父亲而同母亲结婚。——译注

⑥ 阿雅斯(Aias或拼作Ajax)，荷马《伊利亚特》中的一位希腊英雄，因阿喀琉斯的盔甲被授予奥德赛，愤而自杀。——译注

底亚[①]等，摆在他的面前，他还是避而不谈。原因显然在于，他使得他的一切批判都服从于他对性格的划分：好的、坏的和不好不坏的[②]。这样，事实上他就把一切伟大的激情或目的同周围世界的冲突都排除在外，而悲剧的意义却正好在于这种冲突，而且也正是这种冲突使得性格成为当代道学界所谓的生活现象背后的力量的象征。他得出的结论是，悲剧的主人公必须既不是很好，也不是很坏[③]，而且他的命运必须是过错决定的，而不是邪恶决定的。这种结论是近代人所无法理解的。我们认为，主人公可以既是很好的又是很坏的，这就是说，他首先必须是伟大的，自身包含有使最高度的冲突成为可能的矛盾，因而也就是使最高度的和谐成为可能的矛盾。亚里斯多德给各类悲剧情节所划定的富于道德主义色彩的名目从一开始就把这一切见解都排除了。 20

而且，正象我们应该可以料到的那样，他还主张[④]悲剧高潮时刻的致命的行动应该是在浑浑噩噩之中做出来的，它的性质只是在后来才揭露出来，因为，他认为，如果及时揭露出来的话，就会产生阻止可怕的行动发生的效果。他在谈到这个问题的时候，还提到《米底亚》的情节，因此，言外之意自然也就是非难这个剧本的情节恶劣不堪。

在艺术家的分类问题上，情况也是这样。在这个问题上，他非常鲜明地规定道德主义观点应该占有天然的优越地位。这段文字

---

① 米底亚(Medea)，女巫，帮助杰逊赢得金羊毛，后又毒死情敌，杀死自己的儿女。——译注

② 同28页注②。

③ 同28页注②。

④ 《诗学》，xiv. 6,8,9。

不长,极便于引证(这段文字的目的是要把各种模仿品的类别按照所模仿的对象加以区别):①

"且说,一切艺术上的再现的对象都是行动中的人,而这些人又必然有高贵的人和低贱的人之分[因为一切道德品格(ēthos)都符合这一划分;因为一切人所以能相互区别开来,正是因为品格有好有坏]——这就是说,不是比我们好一些,就是比我们坏一些,再不然就是跟我们一样。我们可以看出,画家笔下的人物也是这样,波吕格诺托斯② 笔下的人物比我们好一些,泡宋③ 笔下的人物比我们坏一些,狄奥尼修④ 笔下的人物和我们一样。由此可以看出,上述各类再现中的每一类都包含有这种差别,并且将随着所再现的对象在这方面的差别而有不同的种类。因为,甚至在舞蹈里,或在双管箫的演奏或竖琴的演奏里也有这种差别,诗歌也可能有这种差别,不管是韵文诗也好,还是非韵文诗也好。例如,荷马所描写的人物都比常人高贵一些,克勒俄丰⑤ 所描写的都是中常的人物,首创模拟讽刺诗体的塔索斯人赫革蒙⑥ 和《得利阿德》的作者尼科卡瑞斯⑦ 所描写的人物都是中常以下的人物。……悲剧和喜

① 《诗学》,ii。

② 波吕格诺托斯(Polygnotus)是公元前五世纪名画家。他以古代英雄人物为题材。——译注

③ 喜剧家亚里斯多芬称泡宋(Pauson)为画讽刺画的漫画家。——译注

④ 此处所指的狄奥尼修(Dionysius)大概不是波吕格诺托斯的同时代人与摹仿者,而是公元前一世纪的人物画家。——译注

⑤ 据说克勒俄丰(Kleophon)曾用英雄格(六音步长短短格)写日常生活。——译注

⑥ 塔索斯(Thasos)是爱琴海北部的岛屿。赫革蒙(Hegemon)曾戏拟庄严的史诗。——译注

⑦ 《得利阿德》("Deliad")意即"得罗斯的故事"或"得利翁的故事"。得罗斯(Delos)是爱琴海上的一个小岛。得利翁(Delion)是玻俄提亚境内的一个城市。尼科卡瑞斯(Nikokhares)已不可考。但我们所知道的尼科卡瑞斯却是一位喜剧诗人。——译注

剧所以不同也是由于有这种差别的缘故，因为喜剧的目的是描写比今天的现实中的人坏一些的人，而悲剧的目的是描写比今天现实中的人好一些的人。”

在这里，不但莎士比亚和歌德的研究者，而且连荷马和希腊戏剧的研究者，都要坠入五里云雾。他们会觉得，好象富于诗意的世界，在其属性方面，在善的方面也象在恶的方面一样，都要比日常观察所见的日常生活的世界更强烈一些，更突出一些。马哈菲先生[①]就提出了这样的问题：瑟赛蒂兹[②]又怎么样呢？如果一个诗人把人物描写得全都比普通人好一些，或者全都比普通人坏一些，那么，在我们看来，他简直就是一个怪物，除非是在亚里斯多芬尼式的喜剧艺术里，而且，即令在亚里斯多芬尼式的喜剧中，具有道德主义联想意义的“坏一些”一词也根本不能表达再现的真正意义。看来，这种意义大概是亚里斯多德领会不了的。 21

人们可能会提出亚里斯多德的许多细致论点来反对我们对亚里斯多德的这一看法，而且，在我们谈到希腊理论界的某些经过修正的论点的时候，我们也要设法对亚里斯多德的某些细致论点给予公正的评价。但是，在我看来，我们很可以不必让这种细致论点束缚住我们，以致否认柏拉图和亚里斯多德确实立足在朴素的实用的道德主义领域之内。应该说，尽管他们还经常瞻望别的更丰沃的领域，他们的脚跟倒是稳稳地扎在这种道德主义领域中的。

β.　道德主义原则的美学价值　不过，我们也必须记得，要是明确的审美观点完全不存在的话，那么，健康的相应价值感就没

① 马哈菲（Mahaffy），《希腊文学史》的作者。——译注

② 瑟赛蒂兹（Thersites）是特洛伊城下最丑陋最下流的希腊人。——译注

有任何别的办法对艺术发挥作用，除了道德主义的批判之外。这样一种批判的内容就是决心要使生活的主要核心在生活的再现中得到公正的评价。不但真正的思辨家的气质中总是包含着这种决心，就是最伟大的艺术作品的创作者的气质中也总是包含着这种决心。

柏拉图从道德上的考虑出发，进而对差不多全部古典美的世界，都采取了公开的敌视态度。从历史上说，这必须看做是间接地证明了他自己的谬误。不是证明了他自称拥护的那条原则的符合人之常情的内容是谬误的，而是证明了那条原则的非审美形式是谬误的。而且，我们也很难相信，在这一方面和其他方面，他竟然丝毫没有觉察到他自己思想中包含着几分这样的滑稽味道。从这里可以看出来的技术上的缺点在于，他用美的领域和道德秩序的领域之间的直接的主从关系，代替了间接的并列关系。按照这种主从关系的要求，美就得把道德秩序描写成是道德的，仅此而已。而美实际上却是同整个道德秩序相并列并且不受道德秩序的规则约束的，是一个更大的事物的错综统一体的表现。这个错综统一体一方面在美感上得到反映，另一方面也在社会意志上得到反映。

22

但是，话又说回来。早期的道德批判不但在内容上是健全的，而且在一个确定的方面，连它的形式也是合理的。

美在它自己为表现而表现的领域内，的确是不能根据纯道德的理由加以赞美或责难。但是，不管在什么场合，只要一种表现不是为表现而表现，而是由促进德性、增进知识或刺激感官欲望等外来动机所决定的，它就不在审美领域以内。关于它的道德批判就不仅在内容上是合理的，而且在形式上也是合理的。古代哲

学是否把审美的兴趣和实用的兴趣彻底区别开来，诚然是可疑的，但是，很明显，他们所以未能在理论上把两者区别开来，在很大程度上是由于在实践上经常把两者混淆不分的缘故，而且他们既然非难很大一部分美的艺术是不道德的，也就需要意识到真正的审美兴趣必须是纯粹的，其错误只在于承认他们所非难的东西是美的艺术而已。

因此，按照实用的是非标准来评价美，虽然在形式上是非审美的，却包含着两个审美价值的要素。这种评价方法证明，人们本能地要求，在再现以道德秩序为其重要考虑之一的那种世界秩序的各种力量时，艺术要有深度和完备性；其次，这种评价方法体现了这样一个信念：存在着一种膺牌艺术和膺牌美。它们不是自由的，而是为实用目的或感官目的服务的，因此就不再是审美判断的对象，而变成道德非难或赞赏的正当对象了。而且，事实上，对这些加以非难总是比赞赏要正确一些，因为，骗局不管在表面上显得多么真诚，从来都不能使道德感得到完全满足。在不具有真正审美趣味的表现中，美的外观总是不能不在某种程度上是一种骗局。

现在我们遇到了一个困难的问题。这个问题在我们开始研究近代分析方法的细节以前是无法加以充分论述的。目前，我们只能指出，自由的美和不自由的美（即膺牌美）之间的这一区别，不决定于艺术家或知觉者对他自己的目的或乐趣的原因作怎样的描写，因为这种描写象一切语言一样都不能不是抽象的，而决定于由任何一种外来目的造成的抽象事实上在多大程度上明显地歪曲了表现。 23

2．形而上学原则　纪元前五世纪末叶的希腊造型艺术和

诗歌艺术本身已经臻于完备。它的发展的暂时中断和新趋势的征兆就有力地说明了这一点。在这样一个时刻，它要求当代这位伟大的哲学家对它的意义给予注意乃是很自然的事，而他在论述这种艺术的时候自然也要把当时希腊人的看法加以明确的表述，这样，一方面就通过阐述这种看法为一切健全的美学理论奠定了基础，另一方面又间接地证明了这一看法本身的片面性。在估计这样一种哲学的建立过程时，我们倒不必去考虑它在多大程度上是有意的。我们只要对这一哲学的论点按其实际意义加以接受就行了，不必再去探究柏拉图除了他认为需要分析的以外，对艺术和想象是否还抱有过其他看法。

α．形而上学原则是怎样表现出来的　　我下面引证的一段文字，可以概括地说明柏拉图反对一切再现艺术的著名理论①。

"（除了制造有用的实物的工匠以外），还有另外一种艺术家。我愿知道你对他有什么讲法。

他是谁？

我指的是这样一种人，他制造其他工匠所制作的一切东西。……这种人不仅能制造各种器具，而且还能制造植物和动物，他自己和一切其他东西——地和天，以及天上和地下的各种东西；他还制造神。……你自己也有一个办法可以制造它们，你不知道吗？——有许多办法可以完成这件奇技，最快的莫过于拿一面镜子四方八面地旋转——你马上就会在镜子里造出太阳、天、地、你自己、其他动植物、以及自然和艺术中一切其他的创造物。

24　"他说：不错，不过这只是外形。

① 《理想国》，第十卷，朱维特注释本，第596—7页。

“我说：你说得顶好。你快要抓住问题的要领了；照我的设想，画家正是这样一种创造者，是吗？

“当然是。

“不过，我却以为你会说，他所创造的并不是真的东西。然而，在某种意义上，画家不是也能创造一张床吗？

“他说：是这样的，不过，那并不是一张实在的床。

“制造床的木匠又怎么样呢？你不是说过他不能制造按照我们的看法构成床的本质的那个理念，而只能制造一张具体的床吗？

“不错，我说过这样的话。

“他既然不能制造实际存在的东西，他就不能制造真实体，而只能制造某种近似真实体的外形。如果有人说制造床的木匠或任何其他工匠的作品有真实体，我们就很难说他所说的是真理。——因此，难怪他的作品也是真理的不明确的表现。——这样说来，不是就有三种床吗？一种是存在于自然界中，我想不妨说是神制造的。另一种是木匠的作品？画家的作品是第三种？因此，床不是就有了三种，而且有三种艺术家监造它们：神、制造床的木匠和画家？——不管是出于自己的选择也好，还是出于必要也好，神创造了一张自然界的床，而且只创造了一张。神从来也没有造过，而且永远也不会去造两张或两张以上的这样理想的床。……那么，我们能不能把神叫做床的自然的创造者或制造者呢？

“他回答说：可以，因为凭借自然的创造力，他是这种和一切其他事物的创造者。

“我们怎样称呼木匠呢？他岂不也是床的制造者吗？

“是的。

“可你愿意把画家叫做创造者和制造者吗？

“当然不能。

“如果他不是制造者，他跟床是什么关系呢？

“他说：我们很可以把他叫做神和木匠所制造的东西的模仿者。

25　“我说：好；那么，你所谓的模仿者从自然界数起就是第三层了；悲剧诗人既然是一个模仿者，他应该象一切其他模仿者一样跟国王和真理隔着三层吧？

“看来是这样的。关于模仿者，我们的意见是取得一致了。现在再来说画家。我想知道，他是模仿原来存在于自然界的东西呢，还是只模仿工匠的作品？

“工匠的作品。

“他是模仿工匠作品的本来面目呢，还是模仿它们的外形？你还没有说清这一点。——我的意思是说，你可以从不同的角度看一张床，可以横看，可以竖看或从任何其他角度来看。角度不同，床的外形也不同，但是实在的事物并没有不同。绘画艺术是模仿事物的本来面目呢，还是它们的外形——是模仿实在的事物呢，还是外形？

“外形。

“我说：这样说来，模仿者离真理就还有很大距离，他所以无所不能，是因为他只轻轻接触到事物的一小部分，而且那一部分还是一种形象。举例来说，画家能画出鞋匠、木匠和任何其他匠人，虽然他对这些手艺毫无所知。而且，如果他有本领，他还可以把他画的木匠的像拿到一定距离以外，把小孩子和愚笨的人骗住，使他们

真以为他们在看一个实在的木匠。如果有人告诉我们，说他见过一个人，这个人精通一切手艺和每个人所懂得的一切其他事情，精通一切的一切，精确的程度超过一切其他人——不管是谁向我们这样说，我想，我们都只能认为他是一个傻瓜，很可能是遇到什么男巫或戏子，上了当，受了骗，真以为那人无所不知，无所不晓，只因为他自己分不清什么叫有知，什么叫无知，什么叫模仿。因此，如果我们听到人们说悲剧家们和他们的大师荷马通晓一切技艺，一切善善恶恶的人事以致于神灵的事，只因为优秀的诗人必须熟悉自己所写的事物，否则就不成其为诗人的话，我们就应该想一想在这里是否也有类似的错觉。也许，他们上了模仿者的当吧？也许他们看到模仿者的作品时，从来也没有想到这些作品只不过是同真理隔着三层的模仿品吧？从来也没有想到它们只是外形，并不是真实体，因而不需要对真理有任何知识就可以很容易地做成吧？再不 26 然，也许他们毕竟还是说得很对，诗人们的确熟悉许多人认为他们写得很好的那些事物吧？——你以为，如果一个人既能创造形象，又能创造实在事物的话，他会专在创造形象的一途上下工夫吗？他会让模仿成为他的生活的主要原则，好象他再也干不了别的事吗？——熟悉自己所模仿的事物的真正的艺术家会对实在事物发生兴趣，而不是对模仿品发生兴趣，并且愿意留下许多丰功伟绩，供后人纪念。他会宁愿做诗人所歌颂的英雄，而不愿做歌颂英雄的诗人。”

这就是用明确的形而上学的方式阐述出来的模仿说。从表面上看，这种批判把艺术的价值和实在性批驳得体无完肤，虽然它不过是把当代人关于艺术的观念加以表述罢了。这段文字中有三

个关键性论点值得我们注意。

i. 审美形象　艺术所使用的只是形象，而不是可以在日常生活的世界里起作用或受到作用的实在事物。

ii. 对普通事物的关系　这些形象并不是上帝所创造的终极实在的象征，用我们的语言来说，这也就是说，并不是在知识完美的人看来决定或构成了自然秩序中的任何实在对象的那些关系和条件的象征。那些构成美的艺术的外形是在虚有其表地模仿同日常用途和感官知觉有关的第二实在，即普通事物。

iii. 按照这一标准衡量，艺术要低一级　艺术形象必须按照它们是否能够以感官的完备性或知识的彻底性再现普通事物来判断，因此，也就是说，必须按这一标准来非难。实在事物在一切方面都比模仿品可取①，后文还要说明，就连美也有依赖于对于用途的正确再现。

在这三个极能说明问题的论断中，第一个论断需要在《美学价值》一节中加以论述。在这里，我们只需要指出，这一论断从根本上来说是绝对正确的。

27 第二个和第三个论断是非审美的艺术观的特色。这在希腊人来说是很自然的。但是，我们可以万无一失地说，不对他们的论点提出断然的反对和批驳，就不可能建立真正的再现性艺术（即具体的艺术）的美学来。事实上也是一直到断然地反对和批驳了他们的论点以后，才建立起这样的真正的美学来。因为，只要人们承认这些论点，就只能假定判断的标准在于日常行动和经验中所见的实在事物的外观和用途。

① 柏拉图：《理想国》，第601页。

柏拉图断言，艺术是同“第二”实在发生关系，而不是同“第一”实在发生关系。他说这番话的时候是否诚恳，是否出自内心，在这里是无关宏旨的。我们只要指出一点就够了：如果我们假定柏拉图的第一实在，即最高实在，对我们来说具有可以理解的意义，实际符合于人类心灵关于自然秩序所可以形成的最完备的观念的话(在我看来，这一假定是无可驳斥的)，那么，就可以说，这种关于实在的分类方法对模仿说的本质是表述得再也鲜明不过了。

读者可能会觉得，亚里斯多德并没有坚持柏拉图在上段引文中十分鲜明地表现出来的形而上学上的二元论，因此，不需要象普罗提诺后来那样十分明确地抛弃上述引文中所阐述的艺术和普通事物的关系。读者会说，在亚里斯多德看来，可知觉的普通事物包含着真正的实在性和普遍性，因此，对亚里斯多德来说，艺术对前者的依赖性和艺术对后者的依赖性就不可以明确地割裂开来。由此，读者会极力主张，他的理论和批判中所包含的细致论点并不单单是他在批判经验不断增加和更仔细地观察了对于美的健康爱好以后对旧日观念所作的实用的修正，而倒是充分证明，他的观点已经从模仿艺术观向象征艺术观作了根本性的转变。可是，我却以为，如果读者持有这种观点的话，那是错误的。首先，柏拉图和亚里斯多德在哲学二元论方面的不同，根本不象通常所设想的那样，也不象一位不熟悉柏拉图著作中的“理念论”所阐述的不同的微妙层次的读者看了《理想国》中上述一段文字以后所设想的那样。二元论的印象是由于人们竭力想领会客体是同主体相对而言的原则而产生的。当我们记住了这一原则的时候，我们就会发现，这两位伟大的哲学家的形而上学立场只是在程度上有所不同。对于他们两人

28

来说，供知觉的实在和供思考的实在之间的区别基本上是一样的。

其次，如果我们在上面提到的关于亚里斯多德的道德主义立场的证据之外，再添上我们所引证的他对形象的效用和实在事物的效用的比较观的证据的话，如果我们注意到他只是提出一条薄弱的心理学上的保留来限制后一原则① 的话，我们就不可能怀疑，亚里斯多德在形而上学的批判中，也象在道德批判中一样，事实上都彻底地坚持了这样的看法：艺术即是对世界——在正常的行动和知觉中所见的那种模样的世界——的模仿性再现。

β. 形而上学原则的美学价值　　这一对于创造形象的美的艺术的形而上学估计，至少在柏拉图的著作中，是同对于想象的类似的心理学估计，密切联系在一起的。虽然它在形式上是非审美的，并且对于富于诗意的世界的价值采取极端敌视的态度，但是它在实质上却是美学理论的一个重要基石。

i. 审美形象　　如果我们把《理想国》第 10 卷的论战和柏拉图著作中其他著名的段落合在一起来看的话，我们就可以看出，在这一卷里已经和在席勒的著作或黑格尔的著作里一样明白地提出了审美形象的基本理论。对于这一点，人们还没有充分的认识。低一级之说——外观同感官所接触的实在事物比起来是虚有其表的——本身只具有昙花一现的意义，但是作为一个评价阶段，却具有极大的意义，因为人们要想完全认识到审美形象同普通事物截然有别，是自然而然必须经过这个阶段的。模仿现象的表里双重意义这时也不能不开始显现出来。“模仿”当然就意味着去创造一幅肖像；但是，肖像又是什么呢？它存在于什么媒介中呢？它同实用

① 参看第四章。

的事物，同实在的事物能够发生什么样的关系呢？对于这一切问题，朴素的形而上学的批判有它自己的答案。肖像就是一件实在事物在既不能够充分表现原来的实在内容，也不能够产生它所具有的效用，也不能满足它所引起的兴趣的媒介中的投射，即虚有其表的复制。而艺术却全部是由肖像组成的，它的心理媒介就是想象力，即接受形象的能力。人们看到这种鲜明的区别就非难艺术无用。但是，这种非难由于否定了那种认为肖像与实在事物相当的朴素观念，就使我们不能不认识到有一种审美兴趣存在着，它既不关乎效用，也同感官冲动的任何满足毫无关系。此外，柏拉图坚持认为，艺术家所使用的形象不是同一个不可见的世界——思维和法则的世界——发生关系，而是同一个较低级的实在发生关系，而这个较低级的实在，本身就只是那个不可见的世界的形象。人们不可能不注意到，这种见解实际上就是有力地——虽然是以消极的方式——暗示，美具有充当精神事物的象征的功能。事实上，在美的问题上(虽然不是在艺术的问题上)，柏拉图甚至还给人以积极的启发。他断言①，造物主在创造美丽的世界的时候，必定是按照终极的基本秩序塑造的；另一方面，任何按照造物主所创造的世界本身塑造出来的事物，尤其是艺术形象之类都不可避免地必然缺乏美。

29

对于后来的思想界，这是一个再也明确不过的挑战。后来的思想界也不能不去追问，艺术的目的和本质究竟是不是从造物主创造的事物的更深刻的意蕴中去揭示美。

ii. 形象同实在事物不相当　除了发掘模仿说中包含的真理以外，柏拉图还间接地证明了模仿说中的错误要素是荒谬的。读

① 《蒂迈欧篇》，28B。

者一定还记得，柏拉图发现，当代思想界的见解中已经包含着这个要素[1]，正象他发现当代艺术实践中已经包含着非审美兴趣的要素一样。他只要有条有理地把公认的见解表述出来，并得出那种显而易见的推论就行了。至于他在内心是否同情那一推论，我以为我们是永远也无法弄清楚的。如果我们可以根据他的一般性的和不那么具有严格科学性的言论来进行推测的话，我倒认为他很可能觉得这个问题是一个具有根本性重要的问题。他置身其中的当代希腊理论同当代艺术的某些现象可能太一致了，以致使这位伟大的思想家对当代希腊理论很不满意。所以，他也就认真地检
30 查了这个理论，结果是，"如果这是对艺术的真正解释的话，而且只有在这种情况下，艺术就不具有民众的判断认为它具有的那种价值。"我们也多少可以看出，他一定还在各种不同的情况下，以不同程度的明确性进一步想到"其中所包含的一定不止于此"。但是，他毕竟是一个认为再现性艺术即是实在事物的模仿品的形而上学理论家，因此，他的最后的结论概括说来是这样："审美形象的价值在多大程度上有赖于它在感官上或知识上同自然和人体实在相当，它也就在多大程度上是一个失败，不值得严肃的人们注意"。这就是说，要么，艺术再现是无价值的，要么，由于在表现媒介中复制而形成某些条件和可能性的缘故，一定还产生了一种目的和兴趣。这种目的和兴趣同被描写的实在事物所代表的目的和兴趣是不同的。我们还应该再补充一句：虽然我们在这里所阐述和推断的结论是绝对正当的，但是，在讨论艺术家的实际知识的程度时，也还牵涉到真正的美学的一个次要问题。艺术家的目的当然不在于同

① 参看上面第一章，见本书边码第25页。

实在事物相竞争，而在于抓住它的暗示，但是，他也深深地依赖于，并且愈来愈依赖于他对实在事物的知识。在我们看来，这一点似乎为柏拉图所低估了。

上述消极结论，再加上前一积极结论，即断定“艺术存在于外观中”（但还没有进而概括为“美存在于外观中”）就构成了希腊人关于美的艺术的理论赖以为基础的那项形而上学原则中所包含的永久性美学价值的要素。

3. **审美原则**　我们现在可以讨论一般古代希腊人所认识到的一项真正的审美原则了。这项原则可以表述如下：美寓于多样性统一的想象性表现中，即感官性表现中。

我把这项原则称为审美原则是同我们刚才所研究的道德主义原则和形而上学原则相对而言的，因为它没有提出美的对象的其他属性或关系问题，如促进德性和实在的程度之类，而且也不牵涉到这类问题所依据的假定——艺术只不过是自然的反映，但是，它的确企图直接地和概括地解答一个难题：“作为所经验的表象的一个特征，美的性质是什么呢？”

希腊人对于这样一个问题的答案不能不是形式的。希腊人的审美分析所以不能坚持人体美和自然美的具体意蕴，和希腊人最初所以认为艺术是实在事物的单纯复制品，原因是一样的。　31

只要普通事物——中常知觉的对象——被认为是艺术的标准，就存在着一个不可克服的障碍，妨碍把美和只有更高级的知觉才能领会到的精神表现力视为一体。换句话说，承认模仿自然（最广泛意义上的自然）是艺术的功能，那也只不过是用最粗略不过的方式把具体美的难题**讲述出来**，承认完全无力解决它而已。因为，

如果我们说美的表现的材料有几分是从感官知觉对象得来的，我们岂不是要涉及这样一个问题："艺术较之自然究竟能有什么更大的作为呢？"但是，如果我们要去追问一个实在，不管是表象中的实在还是再现中的实在，在哪些方面美，也就是说由于什么样的一般性质或关系才是美的，我们也就提出了具体的美学科学问题。而这个问题是模仿说所无法解答的，因为对于模仿说来说，不管哪一个实在，作为模特儿，严格说来，都是同样适用的。

但是，也有一些美的简单实例和美的简单特点，或者是同生活和自然的直接再现毫无关系，或者即令可以在这类再现中找到，它们也只是一些限制条件。那些在原来比较简单的美的实例中构成全部内容的原则在这类再现中都变成了限制条件。从模仿说出发，也不是不可能对这些简单的实例和特点加以分析，但是，模仿说毕竟只能以譬喻的方式勉强地应用到这些实例和特点上来。虽然我们说过，对于普通的希腊生活来说，并不存在一个看不见的精神世界可以使一个感官表象同它发生单纯象征关系，但是，一个具有这样高的天赋的民族的知识界很快就熟悉了行动和认识的最一般的原则，因此，他们的思想家当然会把这些行动和认识的最一般的原则当作精神原则，用来分析那种显然并不是由于复制自然实在而产生的形式美和抽象美。

在讨论一个真正的美学观念的时候，我们不需要象以前那样，离开对于它的审美价值的估计来叙述它的应用。对这项原则加以批判的最好的办法就是，把它所适用的各种实例加以回顾，首先是对它的范围加以最一般性的叙述。等到本章结束时，再和某些近代人的研究结果比较一下，就可以把这项原则阐述得更清楚了。

32

α. 希腊著作家的一般性言论 我们大家都知道，一和多的综合是希腊哲学的中心问题和主要成就。多样性统一的观念是互相依存的各部分组成一个体系（即整体）的学说的必要基础。这个学说后来就成为近代思想界在希腊思想家奠定的明确基础上建立起来的大厦。柏拉图和亚里斯多德对整体和部分的关系——多样性统一的略为具体的表现——是阐发得更为完善了，是体会得再也正确不过了。而且，正是由于认识到这一关系的感性体现（即想象性体现）给心灵带来的满足，他们才在真正的审美分析方面迈出了第一步。

当我们对一首诗或一支乐曲表示嘉许，说它有开端、有中局、有结尾的时候，我们大概还不知道我们是在重复亚里斯多德当年讨论戏剧的时候，以朴素的深刻性阐述过的一项原则。而亚里斯多德又是在仿效着柏拉图著作中一段不那么明确的文字的先例①。"悲剧②所描写的是一个完整的行动——一个整体就是有头有尾有中局的东西。所谓头是指不必上承他事，但须有他事跟在后面的事件；所谓尾，恰恰与此相反，是指须要上承他事但无他事继其后的事件；所谓中局是指承前启后的事件。——因为美有赖于尺寸（为的使各部分的关系可以被人感知）和秩序"。

我们还常常听见人们在谈到任何美的对象的时候说，"增加或减少一个最小的部分都不可能不糟踏它"。这也是真正的希腊美学。亚里斯多德就说③："正象在一切其他再现性艺术中一样，一

① 《斐多篇》，268 D. 参看第 4 章。

② 亚里斯多德：《诗学》，vii. 1—4。

③ 《诗学》，viii. 4。

件单独的再现只描写一个单独的对象，所以，(一出戏的)故事既然描写一个行动，就必须只描写一个单独的完整的行动；事件网的各部分必须有妥善的安排，以致任何一部分一经挪动或删除，就会使整体脱节和瓦解；因为可有可无、关系不大的东西都不是整体的一部分。”

33

此外，一和多的关系，或部分与整体的关系，总是比较纯粹地体现在几何图形，或节奏，或相互之间具有数的比例的空间间隔中。因此，希腊哲学往往把数学图形，比率或比例挑选出来，看做是美的纯粹的和典型的体现者。

“善和美既然是有区别的（因为前后永远是行动的一个特点，而后者则及于没有运动的对象），那些断言各门数学科学毫未谈到美或善的人就错了。因为数学科学尤其觉察到并且论证了同美和善有关的事实和定义，因为它们既然论证了同美和善有关的事实和定义，即使没有直举其名，也不能说它们没有谈到美和善。美的主要品种(要素？ εἴδη)是秩序、对称、明确的限制、而这些东西却是数学科学所注意的特点”。①

我还要添上柏拉图的一段文字，而且这段文字我以后还要再加引证。值得注意的是，除了叙述方法不同外，亚里斯多德的思想的实际材料差不多全部都可以在柏拉图的著作中找到。这一次，情况也是这样。“善的原则还原为美的法则。因为分寸和比例总是要转化为美和优美。”②

“许多人以为我所谓的形式美是指动物美或绘画美一类美，实

① 亚里斯多德：《形而上学》，1078 a。

② 《斐里布篇》，傍注本，第64页。

际上，我的意思并不是这样；（那项论证说，）请明白，我指的是直线和圆形，以及借助圆规、界尺和角规板用直线和圆形构成的平面图和立体图，因为，我肯定这些图形不但象其他东西一样相对来说是美的，而且是永恒地和绝对地美，而且它们能给人以特殊快感，同刺激发痒的地方给人的快感（我们前面已经提到，那是一种同痛感混合起来的快感）大不相同。而且还有一些色彩具有同样的性质，可以给人以类似的快感。……当嗓音滑润而清晰，发出单独一个纯粹的乐音时，那么，我就要说，这种嗓音不是相对地美，而是绝对地美，而且还有一种天然的快感和它们联系在一起。"① 在这段文字里，只因为规律性和统一对绝对美来说是必不可少的，生活和生活画面就被排除在绝对美的领域之外。这是一个突出的例证，很可以说明我们已经提到的希腊哲学的固有的局限性。生活美虽然表面上是紊乱的，但是它的基础却是具体的富于个性的统一。一直要到人们在体现这一原则的比较抽象的（即比较形式的）实例和条件中认识到这条原则的时候，人们才可能重视这种具体的富于个性的统一。 34

因此，很明显，象这样一段文字（这样的文字在全部希腊哲学中比比皆是）中所认识到的形式美是由一种象征关系——一条非感官性原则的感官性的体现——构成的。由于缺乏更确切的术语，这种"体现"有时可以称之为"模仿"②；但是要想在感官性的媒介中"模仿"一条非感官性的原则，那却是不可能的。

β. 特定的实例　我们发现，关于这种象征（即体现）的下列

① 《斐里布篇》，傍注本，第51页。

② 《理想国》，iii，400 A。

主要的例子引起了柏拉图或亚里斯多德的注意。

i. **色彩和乐音** 从在空间中延伸的色彩或在时间中延伸的乐音的自我同一性中，可以再也明显不过地找到诉诸感官统一性的典型。上面引证的《斐里布篇》中的一段话说明，柏拉图认为这些东西是美的①，而且根据上下文和他描写噪音时所用的措词来看，这也就是说，基于这里所提出的理由，他认为这些东西是统一的感官性表现。当然，这并不是说，这就是欣赏者本人所理解的**理由**。如果真是那样的话，美马上就会从知觉转移到思辨中去。这只是说，这是**从外面**进行分析的理论家所观察到和提出的**原因**。

康德也提出过同样的看法，认为纯粹的色彩和声音是多样性中的统一的两个类型，因此，这种看法必须看做是近代美学的一个问题。事情很明显，不但艺术知觉的事实，而且还有科学所提供的物理分析，都给这种解释带来一定程度的困难。因为，如果"纯粹"象康德所说的那样是指"不混杂"的话，即令我们可以说的确存在着这种纯粹的色彩或声音，难道这种纯粹的声音或色彩竟是最美的吗？不过，我们以后会看到，还是有人继续提出这种解释，只不过比柏拉图或甚至康德所提出的解释更加微妙罢了。罗斯金先生就说"纯粹是神力的典型"②。这种提法虽然解决了上述困难，但和柏拉图最初产生的观念是异常相似的。

35

ii. **基本几何图形** 基本几何图形，那怕是直线，尤其是某些三角形，都被认为是绝对美的③。我们说过，这就是说，统一可

① 参看《蒂迈欧篇》，80 B。

② 《近代画家》，第 2 卷。

③ 《斐里布篇》，I.C.，《蒂迈欧篇》，I.C.，亚里斯多德：《形而上学》，I.C.

以体现在有规律的(即对称的)简单图形中，而基本几何图形就在这种统一的最纯粹的例子之列。

在要求更多样地和更具体地揭示秩序(即统一)的我们的美感看来,这一说法是十分奇怪的,但是我仍然认为,如果我们否定它的话，那是不公道的。只要任何形状或结构能在丝毫程度上影响善于体会规律性,即对称性(也即没有高度具体分化的整体中各部分的统一)的知觉,这种形状或结构就有一定程度的美。

而且，如果我们记得希腊文明所喜欢的那种优美但严谨的建筑和装饰并不属于模仿性复制的范围以内的话，我们就更能理解为什么一个希腊理论家会满足于简单的曲线，竟认为它是美的典型,而实际上,这样的典型却需要经过精心雕琢才能达到悦人的精美地步（后代人用这种简单的图形从来也没有能达到这样精美的地步)。事实上，柏拉图所考虑的显然只是直线和圆形一类例子，而如果我们的专家可以相信的话，实际上，在希腊的建筑和装饰中,靠了艺术家兼工人的精巧的眼睛和双手,这些最抽象的形状已经被复杂的曲线所代替了。不过，这种区别也只是说明了整个美学史所必然要说明的问题：理论从来都只是磨磨蹭蹭地跟在实践后面。

在上述几种实例中，虽然统一原则是在互相大不相同的感官性体现中呈现出来的,然而,它们却全都同样是高度抽象的,因此,这一原则看起来与其说是它们的限制性形式，倒不如说是它们的内容。无论如何,在这里,摆在我们面前的毕竟还是一些关于审美事实的真知灼见。即令希腊理论所提供的解释看起来还很不够，它毕竟促使人们注意到这些简单的美的例证，因而总是作出了很 36

大贡献。因此，如果是那样的话，人们就必须按照两种极端观点中的某一种观点，来对这些简单美的例证加以论述。这两种极端观点就是所谓形式美学和感觉美学。

现在，我们转而研究另外一些例证。在这些例证里，抽象的统一原则同内容的具体意蕴相比，显然是不相称的，然而仍然是希腊理论所能提供的关于内容的具体意蕴的唯一审美解释。因而，在这里，有机的统一虽然据说是美的内容，事实上却只不过是美的条件而已。

iii. **简单的歌曲音乐** 柏拉图把可以许可的音乐局限于非常简单的严谨型的曲调。这种论调虽然具有道德主义的色彩，却也是他的真心诚意的但也很不够的美学的结果和例证。他在《理想国》第三卷里对音乐和韵律作了冗长的讨论，一再把理想国中灌注着统一的观念同模仿性音乐即戏剧音乐的多重性和多样性加以对比。这种冗长的讨论说明，简单的曲调所以能为柏拉图所接受，一半是因为他能向自己表述出它具有的象征功能，即表现一项对灵魂具有深刻意义的原则。他所唾弃的音乐，在他看来，的确是部分地表现了恶——到这时为止，他所以反对这种音乐，是出乎道德主义动机，而不是出于审美动机——但是在更大的程度上，在他看来，它的缺点在于具体地复制了自然实在，因此不能表现理念，也不能同生活发生任何他所能理解的关系。他出乎这种理由拒绝承认这种音乐是健康的艺术，这也的确是真正的审美洞察力的证明。凡没有表现力的，就不是美的。事实上，非常简单的曲调[①]就具有无比的能力来象征基本的心绪和观念。亚里斯多德继柏拉图之

① 内特尔希普先生的见解，见艾博特的《希腊》，第118页

后，也对这一现象发表过他的见解。其结果，我们只能在下一章中再加论述。

iv. 伦理的整体和逻辑的整体　我们现在所研究的是统一原则的各种应用。这一原则的极大的普遍适用性很有造成混乱的危险。希腊哲学也没有能完全避免这种危险。不过，我们也决不能过高估计这种弊端。 37

的确，我们经常可以看到，柏拉图在系统的合理性[①]方面，把美的艺术和美的艺术作品同道德关系或政治关系、同工业技艺或非再现性技艺加以比较。但是，我们必须记住，只要这种比较能帮助我们利用美的艺术所提供的突出例子来坚持有机统一的共同性质，这种比较就是绝对正当的。在主从关系方面，把一个政治整体中的一个成员同一座雕像的面部的一部分[②]拿来加以比较，对于柏拉图想要说明的问题来说，是完全适当的，因为主从关系在两种情况下都是必不可少的。因此，没有一个人有权利指责他把道德和美学混淆在一起，因为他是在完全可以比较的一点上来把妥当和美加以比较的。

如果我们根据这个理由去指责柏拉图把审美观念带入伦理推理或逻辑推论中去，那是错误的，然而，尽管如此，希腊美学由于它的原则的普遍适用性的缘故，无疑是在一个方面把网撒得太宽了。

照我们的理解，美是只供感官感知，只供感官想象力想象的。近代小说中的“美的灵魂”一词显然是一种隐喻。这个隐喻是要说明，观照它的精神品质时所得到的愉快有一定程度的直接性，同感

① 《理想国》，i. 349 D。

② 同上书，iv. 一开头。

官感知美时所得到的愉快的直接性相仿。

希腊哲学①所认识的灵魂美，即超感官世界的美也是一种有些类似的隐喻。他们所以要采用这种隐喻手法是由于在一定程度上没有能把"美的"一词的非思辨的传统用法区分开来的缘故，因此，就造成一点混乱，虽然这只是一种用语上的混乱。更具体地说，把美本身的理智观念，即美的原型看做是美的，这在美学上是一个非常严重的错误。我们倒希望看到美被看做本质上是一种感官性的表现——不是美的感官性表现，甚至不是善的感官性表现，38 而只是实在的东西的感官性表现。只要能把美和善区别开来，这种观念显然是唾手可得的，但是，由于把两者并列起来，看做同样是一个超感官世界中的两种原型，也就无法形成这种观念。

不过，我们也决不能把事情说得比实际要糟一些。实际情况是，美的原则虽然在几段隐喻文字中被说成是美的，但是并没有被说成是唯一真正的美，而把感官性的东西排除在外。柏拉图认为，热爱受过教育的感官知觉一眼就可以看出的美，并不是一种错误。相反，他和亚里斯多德两人都认为取得这样的知觉能力是教育的一个主要目的。他所非难的并不是热爱许多美的事物，而是热爱许多互相矛盾的"美"②；这也就是说，信仰许多互相矛盾的美的原则(即标准)。

v. **小型艺术和造型艺术** 不过，即令我们假定整体和部分的关系的普遍适用性把希腊人引上歧路，以致使得他们的美学

① 柏拉图:《斐德罗篇》各处及亚里斯多德:《修词学》,1366 A。

② 《理想国》, v. 479 D、"Τὰ τῶν πολλῶν πολλὰ νόμιμα καλοῦ τε περὶ καὶ τῶν ἄλλων."(众人对于美好的事物和其他事物的种种世俗的概念。)

理论在一个方面变得太宽，它至少也鼓励他们不要使他们的美学理论在另一个方面变得太狭窄。如果说他们犯了把道德和精神品质包括在美当中的错误的话，他们却没有犯过忽视小型艺术和手工艺也在美的领域以内的错误，而这种错误则是近代哲学很容易犯的。我们已经知道，再现性艺术和直接制作性艺术的区别在公元前五世纪的时候就逐渐引起人们的注意，但是，艺术和工业之间的这种区别却还没有在普通语言中反映出来。专门职业、行业、手艺和美的艺术全都是用一个名称称呼，并且都被认为是合理的系统性活动的例证。不管在什么地方，只要这种活动转化为诉诸感官知觉的对象，对希腊哲学家来说，就进入了审美领域。

不过，就各种各样的具体形式——从建筑作品和装饰作品及随之而来的小型日常工艺品起，一直到绘画和雕塑这两种伟大独立的造型艺术为止——所表现的内容来说，古代希腊留给我们的理论分析的深度似乎只够说明一条简单曲线的美，一件平面模塑的美，或一个单独的色彩或乐音的美。《理想国》在上面提到的那段讨论音乐和韵律的文字结束时说①："全部生活中充满了这些东西，一切建设性和创造性的艺术——绘画、编织、刺绣、建筑术、器具的制作、乃至于动植物的形体也都是如此。这一切都各有优美② 与不优美之分"。值得注意的是，这里把动物和植物的美也和各种艺术的美相提并论，说明为什么在任何理论论述中都不可能把直接的知觉(即自然美)和艺术知觉(即艺术美)区别开来。局限性也和包容面一样惊人。这里丝毫没有提到山脉、大海或天空。 39

① 《理想国》，朱维特的英译本，傍注本，第401页。

② Εὐσχημοσύνη.

如果不是因为亚里斯多芬[①]前无先例后无来者地揭示了对于彩云运动的极敏锐的感觉的话，我们本来很可能就要大胆地觉得，无生物界的神态从来都没有映入希腊艺术家和批评家的眼帘。不过，希腊人用来称呼绘画艺术家的用语——描绘活的东西的画师——却肯定充满奇怪的暗示性。

在全部这一富于表现力的制作技巧领域中（对于这一制作技巧，我们不仅必须根据遗物来判断，而且必须根据文字记录来判断），希腊美学理论只是指出了形式的恰当（“优美”）、节奏、对称或平衡。但是，在具体的意蕴和具体的表现面前，这些主张都变成了一些必要条件：统一和多样性的关系或整体和部分的关系应该正确而恰当。也就是说，不管这个表现的富于个性的意义有什么要求，都应该服从对于系统的合理性原则的总的关照，因为在任何感官性（即想象性）的表现中，忽视这个原则，都永远不可能不造成损失。这些必要条件对希腊人来说虽然有很大意义——据说，希腊人的最普通的作品有别于一切其他美的爱好者的作品的地方就在于他们的作品有了不起的结构[②]——，但是，在希腊美学理论看来，它们本身却是一些单纯的抽象公式或条件，只体现了系统是表现的第一法则这一基本事实。

vi. 诗歌和戏剧　　而且就是在考虑一切艺术当中人情味最深刻的艺术，即诗歌和悲剧的时候，亚里斯多德在美学范围内所说的话也很少不是渊源于部分对整体的规定关系。[③]我们已经知道

40

① 《云》，323 页以下。

② 《艺术讲演录》，波因特的文章，第 69 页。

③ 参看《斐德罗篇》，268 D。

他多么鲜明地论述了艺术的这一形式条件。如果我们小看近代批判从他那里继承来的戏剧统一和连贯性的观念的话，那就错了。在这方面，近代批评界有很长时间一直未能领会到原作者的本意的全部深刻性。

因此，我们已经看到，我们的美的定义中所包含的、决定了古代美学到近代美学的进步方向的、那种形式表现和富于个性的表现之间的关系，在希腊理论范围以内，也是不乏其例的。

的确，在音乐和诗歌中，这种关系不太明显，以致很难在这两种艺术当中任何一种艺术的两种领域之间简单地划一条分界线，虽然这种关系就表现在领会二者比较复杂的形式的困难上面。但是，在造型艺术的范围内，这两种表现的区别就相当明显了。富于个性的表现力总是同希腊人所谓的"模仿"一起出现，从具有自然主义装饰(同几何学装饰相对而言)的建筑和非再现性的小型艺术起就是这样，在更高级的两种艺术，即雕塑艺术和绘画艺术中，就变得愈来愈具体了。在这两种艺术中，合理的表现力的抽象条件只是作为统一和结构的原则而继续发挥作用。但是，希腊理论也必然无力用更深刻的精神内容来丰富它的审美分析，而这却是对于具体美的完备解释所要求的，因此，希腊人就仅仅把这个问题当做一个"模仿"问题看待，当做一个设想接近实在事物的问题看待，并且提出它的抽象的审美原则以为补充。它凭借我们所研究过的不成熟的伦理思辨和形而上学的思辨也是无法把这个抽象的审美原则加以深化的。我们知道，这些思辨至少有一个功劳，那就是证明了希腊人认识到了生活和艺术之间的某些积极和消极的本质关系，但是对于真正审美的考察，却毫无贡献。

4. 形式美和具体美的关系 费希纳 在结束本章时，我还要从近代研究成果中选取一个例证，来说明表现的抽象条件本身用什么方法以及在多大程度上成为理想的内容的象征，同时，由于这一内容的抽象性和普遍性的缘故，又用什么方法以及在多大程度上，同比较具体的表现发生形式和内容的关系。

为了便于论证起见，我们姑且假定，正象费希纳所设想的那样①，观察证明了一种看法：某种类型的矩形，仅仅作为空间中的一个图形（不牵涉任何其他已知的关系），同任何其他矩形比起来，具有更加普遍的悦目性。如果我们这样假定的话，看来，我们就不能不认为，它所以具有这种特性，是因为它以某种特殊的适当方式体现了部分对整体的一般关系——这也就是说，它的形式具有某种独特的对称性或平衡。如果我们可以把人们对于我们所说的那种矩形，即“黄金分割”矩形②的所谓喜爱，归因于它同效用的某种联想关系的话，那对我们目前的论证也没有什么影响。一种联想关系，如果有充分的普遍性，以致引起人们的喜好，而任何人也不能发现这种喜爱有偏见的话，这种联想关系就必然在对象的性质中有其根据。因此，这样一个图形的确是数学上形式美的一个例证。

但是，此外，费希纳所研究的例子中，有许多都是矩形画框。在这里，我们就马上可能遇到两种原则的冲突。对于黄金分割矩形的喜爱只决定于它的形式。在决定一幅画的形状的时候，这种

① 费希纳：《美学导论》，190页以下。

② 按照黄金分割原理构成的矩形，其小边与大边之比等于大边与两边总和之比。两边之比大致为8:13，或21:34。

喜爱显然不具有充分的重要性，不足以抵销由于题材的性质而可能产生的任何要求。即令在人们可以自由地选择那种矩形的时候，也没有发现人们认为这同一矩形对于一切画架画都是合适的；另一方面，我们却知道，建筑家所规定的平面图形差不多每一种都能为一位擅长于绘画构图的大师所成功地加以利用。

不过，作为纯理论问题，人们仍然必定会想到，矩形的大部分美就在于它是一个矩形，因此，在一幅矩形的画中，只要明显地离开矩形，都必然要使表现力有所损失。这种损失无疑地可以因为内容的要素有所提高而得到补偿，但如果完全没有端由的话，就会在一定程度上是一个缺点。

我现在并不打算讨论同一的统一原则在这种画的构图中的更微妙的表现问题。我的目的只是要举出一个极其明显的例证来说明，美这个最形式化的要素，由于它自身就具有一种实在的然而很细小的内容意义，同体现在自然形状中的对于精神洞察力的具体揭示究竟具有什么关系。例如，在斯托特哈德[①]的坎特伯雷大教堂朝香图中，画布的形状在主题的各种要求中找到自己的根据，显而易见就牺牲了黄金分割的矩形的细小的表面美。至于这样一种牺牲能否得到充分补偿，以致算不得是一种牺牲，那是需要在论述近代美学时再加讨论的问题。现在，我们所努力要说明的问题是，形式上的对称和具体的意蕴并不是美的两个异质的要素，而只具有抽象和具体之间的那种关系。在下一章，我们将致力探讨希腊思想界向更彻底的理论推进的情况。一开始，我们将在我们现在所叙述的轮廓线内进行探讨，最后，我们将越出这些轮廓线。 42

① 斯托特哈德(Stothard，1755—1834)，英国画家和插图画家。——译注

第四章　希腊人关于美的理论向前进步的迹象

1. **三个对比**　　我们在第三章中已经看到，希腊的诗歌艺术遇到思想评论界最早的坚决敌视。而且，这种敌视还只是希腊思想固有的一种由于误解而产生的最原始的形态。很显然，柏拉图觉察到了批评界这一敌对态度的存在。他自己的见解就是这种敌对态度的复制，只不过具有更深刻的意义而已。本章的目的是要按实际顺序，指出希腊思想界对于美的朴素观点最初是经过哪些最重要的变化而逐渐改变的，而这些变化又怎样为后来的变化铺平道路，以致使他们的观点在下一个时期开始时根本改观。

现在，我们必须从三个对比着眼，来考察决定希腊理论的根本论点。这三个对比分别同我们在上一章中所讨论的三条原则的内容相适应。模仿和象征主义的对比同形而上学的原则相适应；实在兴趣和审美兴趣的对比同道德主义的原则相适应；抽象分析和具体分析的对比同审美原则相适应。

这三个对比中的每一个对比都表现了希腊观点和后来的观点之间的区别，因此也就指明了即便在古典思想范围内也很明显的变化方向。只要牢记着这三个主要的对比，我们在通过历代思想家的思辨来探究变化的过程时，就可以保持一定程度的统一性。

2. **前苏格拉底派**　　我们只有联系第一个对比，才能说明后

期的前苏格拉底派哲学家。我们可以看到，他们都对艺术与实在的关系抱有一种朴素看法，因而都对想象性艺术采取了敌视态度。但是，种种征象说明，他们还抱有一种相反的、同样很片面的观点，44 认为艺术即是寓言。把种种影射的意义硬加在荷马身上，对他给予穿凿附会的解释，这在当年是柏拉图所熟知的现象。后来的传说认为这种解释渊源于阿那克萨戈拉① 学派。无论如何，这种观点的产生显然是由于赫拉克利特和恩培多克勒② 的著作中用了一些神话语汇的缘故。当然如果我们以为这些哲学家所说的伊林尼斯③ 黑法伊斯托斯④，奋斗之神或友谊之神同今天的思想家所说的一样，那就不合乎历史情况了。在今天，这些名称是根据类比原则有意识地从不同领域中借来的，指的是某些纯自然的作用。很明显，在柏拉图之前的那个时代的寓言式解释中，在各种同寓言有亲缘关系的作品(如讽喻故事、人为编造的神话和科学叙事诗)中，人们为了反抗粗糙的模仿说，又陷入同样粗糙的另一极端。因为，在寓言中，思辨性的意义和感官性的体现并没有浑然合而为一，而是清晰地区别开来，各自沿着平行的路线前进。因此，看来，对于荷马的寓言式的解释，其目的在于把诗歌的内容归结为赤裸裸的抽象真理的图式，以便打破道德主义批判的樊笼。

所以，我们说，寓言在本质上是一种有缺点的象征主义——在这种象征主义中，内容和形式是根本互不相干的——而且在这里

① 阿那克萨戈拉(Anaxagoras，前500？－前428)，希腊哲学家。——译注

② 恩培多克勒(Empedocles，公元前5世纪)，希腊哲学家。——译注

③ “如果太阳离开他的道路，正义的盟友伊林尼斯会把他找到。”赫拉克利特：里特和普雷勒尔的著作，第37条。〔伊林尼斯(Erinyes)是三复仇之神——译注〕

④ 黑法伊斯托斯(Hephaistos)——火和冶金之神。——译注

期，寓言在批评中或创作中的出现都说明了人们对于“模仿”说的局限性十分不满，但同时又无力把握具体的象征主义的性质。

3. 苏格拉底

α. “看不见的东西能够模仿吗？” 如果我们假定《苏格拉底言行录》中的苏格拉底相对来说可以看做是历史上的苏格拉底的话，我愿意指出他的思想记录中的两个有趣的论点。

从第一个对比着眼，一件极其值得注意的事是，他直接提出了这样一个问题：“看不见的东西能够模仿吗？”[1] 他所指的看不见的东西就是心理情绪，如好兴致、坏兴致。据说，他在同帕哈秀斯[2] 讨论的时候，曾经断言，这些心绪是可以通过面部表情，尤其是眼神，表现出来的。另外一件值得注意的事是，他十分强调生命力的艺术表现[3]。这些意见并没有能大大改变模仿再现说——因为在普通用语中也完全可以说，愤怒通过它所造成的影响可以成为感官知觉的对象，然而“看不见的东西可以模仿吗？”这种提法至少是有启发性的，而且向绘画艺术索取“表现力”的要求也是后代的理论的一个重要先声。苏格拉底对于绘画能力的看法同亚里斯多德的看法并不完全一致。亚里斯多德的看法似乎是因为看到苏格拉底的相反的看法而得到启发的。

我们还可以说，由于从不同的来源把从来没有合在一起存在

---

① 色诺芬：《苏格拉底言行录》，iii. 10。

② 帕哈秀斯(Parrhasius)——《苏格拉底言行录》中的画家。——译注

③ 在色诺芬著作第 1 章中，话题是逐渐转到这些特点上来的，这些特点被看做是超乎 συμμετρία（对称）和 χρῶμα（色彩）之上的东西。而在普罗提诺的著作中，术语的顺序也丝毫不差地完全一样。因此，我以为，普罗提诺的见解得力于《苏格拉底言行录》中这段文字的地方很多。

过的美的各种要素集合在一起，形成一些朴素观念，他已经认识到除单纯的模仿外，还需要一些别的什么东西。在这样早的一个时期，这一看法是有趣的，因为它说明苏格拉底已经意识到艺术需要以某种方式，把那种较之未经训练的知觉所能提供的洞察力更为深刻的洞察力，加于实在。当作后代的一个形式学说来看，这种见解是乏味的，因为它显然还只是一个非常简单的原理的未经批判的萌芽。

β. 审美兴趣和实在兴趣　“美本身能引起实在的兴趣吗?”也就是说能引起同实用目的或欲望相关联的兴趣吗？苏格拉底对这个问题的态度，就我们所知，是不高明的，虽然他的思想的历程可以使我们想起康德的思想历程的一个特点。据说，他认为，除了在同目的相关联的情况下，美是不可能存在的。在我们看来，这种关联足以破坏审美的观点和美的观念。不过，我们最好记得，当代的基本审美要求就是要有合理的系统。这种要求变为目的论的关联说，原是十分自然的。康德说，美就是合目的性，但是同一个实际的目的又毫无关系。这一补充意见大概就是对这种不成熟的相对美观念的一个极好的注释。在这方面，柏拉图和亚里斯多德都走在苏格拉底观点的前面。

4. 毕达哥拉斯学派　关于早期的毕达哥拉斯学派，只有一些传说，很难从中找出一些肯定的历史事实来。不过，根据亚里斯多德的记载，看来有一点是可以肯定的：毕达哥拉斯学派哲学家在数学方面进行了研究，很有成就，但是，他们对自己的一部分研究结果，却给予神秘主义的解释。亚里斯多德还肯定地断言，音阶的数的比例就是他们发现的。　46

α. 象征主义　　从模仿和象征主义对比的角度来看，对数的比例给予神秘解释的习惯，以及把音乐的效果归因于数的比例的习惯，都颇能给人以逋逃之所，使人避免把普通感官实在看做是终极的标准和本原[1]。更具体地说，这种研究无疑地也影响了柏拉图和亚里斯多德对音乐的卓越的道德意义的看法。我们以后就会知道，他们两人的意见在这方面，大体上是一致的。

据亚里斯多德说[2]，毕达哥拉斯学派确实把数看做是万物的本源，万物都是这个本源的"模仿品"。亚里斯多德接着说，后来，柏拉图又用"参加"一词代替了"模仿"一词；意思是说，万物是靠了参加抽象概念而存在的，并不是抽象概念的再现。这就说明了，"模仿"一词可以被人加以多么大胆的利用，但也说明了，柏拉图对"模仿"一词，整个来说是倾向于作比较严格的使用的。

β.（从略）第二个对比在这里同我们没有什么关系。在略去这一问题时，我们可以指出下面——

γ. 具体的分析　　审美批判所以产生是由于人们真正希望并且相信统一原则可以运用来分析形状、节奏、旋律和有机体的缘故。因此，审美批判的发生在很大程度上应归功于几何科学和初级数学声学的进步所开辟的前景。一旦人们想到可以证明音乐效果或对称图形的魅力得自数的比例，这种想法本身大概就具有进一步的意义。把进一步的意义归之于它，大体上也是正确的。科学想象力显然是靠了这种想法而活跃起来的，正象在今天，科学想象力是靠了光和声的物理理论而活跃起来一样。

---

① 参看《蒂迈欧篇》，第 80 页。

② 《形而上学》，A. 5 和 6。

柏拉图所记载[①]的"和声"科学，我以为，与其说同对位法很相似，倒不如说同声学很相似。他所记载的研究这种科学的学者也有好几类，其中有一些是实验家，有一些是数学家。这种记载说明，缜密分析音乐效果的尝试并不是什么新鲜事，他显然也因为意识到这方面有一个科学运动才鼓起勇气提出自己的意见。毕达哥拉斯学派热情地坚信，形式和数是宇宙结构的基础。这种信念不管附有多么神秘的观念，仍然给批判分析带来了近代思辨在大不相同的实际知识水平上所具有的那种全面性和果敢精神。我们必须记得，公元前五世纪和四世纪是数学理论获得真正进步的一个时期。欧几里得的一生大约就是在四世纪末叶度过的。他的《几何学原理》中所包含的知识就部分地得力于前两百年中"毕达哥拉斯学派"的研究。在这方面，我们还必须提到一个传说。据说，波利克莱特斯[②]曾经把抽象比例的原则或规则体现到他所塑造的多里福罗斯雕像中去[③]。研究比例关系是一件事，在艺术中用抽象的规则代替创造性的知觉，那又是一回事。不过，两者也有可能被混淆起来。实行家的理论经常是这样的。因此，对于一个抽象规则的分析也可能被用来代替对具体表现力的批判分析。

5．**柏拉图**　在柏拉图的著作中，我们既可以看到希腊人关于美的理论的完备体系，同时，又可以看到注定要打破这一体系的一些观念。

α．**象征主义**　当我们发现象征主义的观念，即用感官形式

---

① 《理想国》，vii，第530页以下。

② 波利克莱特斯（Polycleites，公元前5世纪），希腊雕塑家兼建筑家。——译注

③ 奥韦尔贝克：《希腊造型艺术史古代文献考据》，第953页以下。

体现看不见的实在的观念，在柏拉图关于再现性艺术的明确理论中明显不存在的时候，我们的结论一定会引起一些惊奇。因为，柏拉图所竭力反抗的是抽象的科学和抽象的神秘主义两方面培育起来的自然一元论。他是以鼓吹自然和智慧(或者说感觉和精神)的二元论的先知身分出现的。这种二元论可以说产生了这样的作用：把整个可以知觉的宇宙变成了各种理念的象征。我们不能不48 认为，同美的艺术结下了不解之缘的欧洲后世神学的终极根源，就在于《理想国》中那一伟大的譬喻：把太阳和它的光比做是绝对的善及其表现的产物和象征。蒂迈欧——感官可以感知的神，终极理性的形象——的那个独一无二的宇宙也是这样一个图式，只不过排列方式略有不同而已。正是蒂迈欧的那个宇宙启发了后来在几个世纪中成为象征主义想象的主要内容的那些观念。

不过，这一联系并不是柏拉图自己建立起来的。在他看来，形象和想象低于自然和科学。每一个同情的研究者都一定会感觉到，他所关心的是第一手的实在。如果要他进一步得出再现性艺术是第二手的实在的概括结论，在他看来，这仍然是一件新鲜的和严重的事情。

因此，后来促成了一种新的象征艺术的诞生的那些观念同柏拉图关于艺术创作的品级和目的的理论，并无直接联系。

即令柏拉图笔下的神话是真正的诗意想象的作品，情况也仍然是这样。没有人怀疑伟大的希腊艺术在事实上包含着象征因素。但是我们所要考察的主要是关于这一艺术的自觉的理论，而在这方面，理论家本人的艺术创作并不比他可能看到的任何其他作品更能说明问题。不过，虽然这些神话决不是纯粹的寓言，它们的

寓言色彩也是多于象征主义色彩。它们同《伊索寓言》一类寓言或普罗迪库斯[1]的《赫尔克里士的选择》一类训世故事，并不完全一样，不过同这些故事有一点相似的地方，那就是，它们都是为传达抽象观念服务的。至于这些抽象观念的充满画意的体现，作者自己就明白地承认，那是无关重要的。柏拉图笔下的苏格拉底在结束关于斐多[2]的伟大神话时说："一个聪明的人不应该说，我对这个灵魂和她的大厦的描写是分毫不差地真实，我自己也不相信是如此。"真正的诗歌不可能这样冷淡地把内容和形式区分开来。

因此，我们很难承认这些神话是象征主义艺术的真正例证；相反，我们应该到《对话集》的富于人情味的朴素戏剧中，到这些对话的哀情、幽默和肖像画中去寻找这样的艺术。但是，我们已经说过，这些并不能对柏拉图关于美的理论给予真正的说明。

不过，指出下面一点是很重要的：柏拉图是熟悉寓言式解释办法的[3]。只是，由于他的良知反对用这样的方法穿凿附会地解释伟大诗人的本意，因此，看来，这倒使得他不愿意对艺术作神秘的解释，而不是使得他接受了这种办法。 49

另一方面，我们还可以看到，在少数地方，柏拉图在理论上明确地离开了认为再现性艺术只能局限于模仿普通事物的理论。

i. 形式美　在上一章中，我们已经用了很多篇幅谈到柏拉图对形式美的一般分析，认为它体现了统一原则。在柏拉图的心目中，这种分析既适用于自然对象，也适用于一切艺术和技艺，而且

① 普罗迪库斯（Prodicus，前465－前399以后）希腊诡辩学者。——译注

② 斐多（Phædo）。

③ 《理想国》，378 D。

他也的确把它们以感性形式体现精神观念的事实称之为“模仿”①。

ii. **音乐的象征作用** 就音乐而论，这一点特别值得近代读者注意。当柏拉图告诉我们②，某些节奏，显然还有某些旋律，是某些类型的生活或性情的“模仿品”的时候，我们就觉得他越过了形象和象征之间的界限。毫无疑问，在他看来，只有非常简单的音乐才具有这种清清楚楚的表现能力，而且从他的论述中，我们也不难看出他的思路的过渡痕迹。最初，他主张在记叙中复制某种性格的人所乐意采用的那样的曲调或歌曲，也就是说，**用同样的物质**以声音模仿声音，后来又进而考虑到按照曲调或节奏同当事人的心绪的直接关系来复制这种曲调或节奏。

我们将会看到，亚里斯多德在同一方面上要走得更远一些。

iii. **不只是形式美的美** 还有一点也值得记住：在柏拉图关于艺术的明确理论以外，他把美主要看做是智力的表现③。早期文学中所主张的诗意灵感说，被主张模仿的批评界不适当地——或许可以这样说——抛在一边，他则每次提到时，都以不同程度的讽刺的口吻加以采纳④。但是无论什么时候，他大概都有一种健全的心理洞察力，认识到创作天才和批评天才都是明明白白存在的事实，创造性的想象中所包含的真理不是凭有条有理的理性所能领悟的。

50 但是，这些意见同他对于再现性艺术的总的解释是无法调和

① 《理想国》，iii. 401。

② 同上书，iii. 400 B 和 D。

③ 《克拉底鲁斯篇》，416。

④ 《斐德罗篇》，245 A；《法律篇》，719 C；《米纳仁纳篇》，99 D。

起来的，而且诗人和艺术家在柏拉图的眼中也比真正的爱美者低好几等。[①] 真正的爱美者同哲学家是平级的。由于这个缘故，甚至有人认为，对柏拉图来说，美的艺术不在美的领域之内[②]。我们已经谈到过这种说法究竟在什么限制条件下来讲才是正确的。他已经认识到，理想内容的表现在人的制作品中尤其明显，但是，他的再现理论使得他无法在这一观察的基础上建立任何关于美——尤其是艺术中所指示的美——的明确观念。

β. 审美兴趣　我们已经知道，按照实用兴趣来评价美，不管这种兴趣是道德性的还是感官性的，都是同等非审美的。这并不是说，只要有通常意义上的快感，即愉悦的感觉，也就说明有非审美的兴趣，因为，如果我们说我们想要一件东西给人快感，我们只是说我们想要它给人以愉悦。现在产生的问题比这还要更加具体，答案也取决于这种快感究竟是从审美形象的单纯表现效果中产生的呢，还是由于这一形象使我们想起实在对象的存在，因而是从同实在对象的存在有联系的目的或联想中产生的。

因此，虽然柏拉图常常把两种艺术——一种艺术以提供快感为目的；一种艺术可能以增进道德为目的——区别开来。但是，我们决不能到这种区别中去寻找柏拉图对于真正的审美兴趣的态度。我们在上一章已经说过[③]，早期的批判界向艺术提出的提高道德的要求包含着对于美同生活的实质关系的健全判断，然而，在我们估计美学理论本身的进步情况时，我们决不能承认增进道德

① 《斐德罗篇》，248 E。

② 夏斯勒的著作，i. 89。

③ 还可参看内特尔希普的意见，载《希腊》。

是一种审美兴趣，正如我们不能承认罪恶的作乐是审美兴趣一样。我们倒应该到柏拉图所设想的令人愉快的表象的领域中、到这种表象的纯粹的和不纯的类型和条件的区别中去寻找柏拉图对于实在兴趣和审美兴趣的对比的意见。

不过，这种区别也很容易用不能直接回答我们的问题的提法提出来。据柏拉图说，纯粹的快感是从真正的美中产生出来的。这类纯粹的快感无疑是不包含坏的意义上的自私兴趣的。因此，界限在很大程度上是清楚的。但是，这种快感是不是能和比较高尚的实在感情和意志的令人愉快的一面截然分开，常常不是很清楚的。另一方面，不纯的快感则充满了感官兴趣，甚至充满了痛苦或不安的兴趣，但是，这种快感所以能和真正的美给人的快感区别开来，究竟是因为它们和实在欲望有联系（象道德同实在欲望有联系一样）呢，还是由于它们作为快感有不安的瑕疵呢，还是只有在人们认为它们属于不道德的类型的时候才能和真正的美给人的快感分开呢——这决不是一眼就可以看出的。

51

我们可以拿两段文字作为柏拉图在这两方面的倾向的极端例子。第一段文字是上面引证的《斐里布篇》中的一段[①]，谈的是形式美或统一美；第二段文字是《高尔吉亚篇》中的一段，其中论述了音乐艺术和悲剧艺术，以讽刺的口吻把两者同烹调术的常规——他否认这是艺术——作了比较[②]。举例来说，"而她们的严肃的姊妹（指合唱诗和赞美诗的姊妹，音乐演奏也被提到了），即奇妙的悲剧缪斯，又致力于什么呢？她究竟是要把向观众提供快感当作她的

① 见前面原书（即本书边码）第33页。
② 《高尔吉亚篇》，第501、502页。

全部目的和愿望呢，还是要竭力反对和拒绝谈到他们的罪恶的作乐并且心甘情愿地以歌词和歌曲宣布那些受欢迎和不受欢迎的真理呢？究竟何者是她的性格呢？

“毫无疑问，悲剧之神是把身子转过来面向快感和喜悦的。

“这种事情岂不就是我们刚才所说的取悦吗？”

在《斐里布篇》中，柏拉图认为：快感至少是评价美所必须依据的富于特征的印象的一个必要要素，而在《高尔吉亚篇》中，他又对这一点加以含蓄否认。不过，在《斐里布篇》的那一段中，他又在下列方面对那种快感加以严格的限制：i. 哪几类感官知觉可以引起快感？只有眼睛和耳朵的知觉可以引起快感，嗅觉稍微差一些，虽然可以列入，但尚有疑问；ii. 这些感官知觉在哪些情况下可以引起形式美的富于特征的快感？只有在不包含不安的欲望并且象上面所说的那样具有突出的象征性质的情况下，这些感官知觉才可以引起那种快感。

52

柏拉图在《大希比阿篇》中竭力坚持① 审美感官和非审美感官之间是有分界线的。这就清楚地说明，审美兴趣和非审美兴趣的界限逐渐受到注意。即令《大希比阿篇》是伪书，那也是有趣的，因为它说明在审美兴趣和非审美兴趣的界限问题上，已经有明确的观念形成。从消极方面说，这些“理论感官”(theoretic senses)同所感知的东西的物质消费没有联系，从积极方面来说，只有它们才有能力辨认结构上的整体性，而我们已经知道，结构上的整体性是构成美的表现力的第一条件。其他感官都不具备这种能力，触觉和肌肉觉或许是例外，可以存疑。柏拉图既然把触觉作为存疑

① 《大希比阿篇》，第297—8页。

的例外提了出来，这就极其有力地说明在柏拉图的心目中这种区别是怎样产生的。柏拉图所说的“纯粹”是具有特殊意义的，那就是指不包含断断续续的不安的欲望。如果我们按照这个意义上的“纯粹”来判断，嗅觉的快感是纯粹的。我们还可以从另一个意义上来谈纯粹，那就是指在一个表象的富于表现力的性质上显露出来的有意蕴的统一，或凝聚的精力[①]。如果按照这个意义上的纯粹来判断，嗅觉的快感就不是纯粹的，一般来说只是令人愉快的感觉一类现象。

因此，如果在上述《高尔吉亚篇》的一段文字中，柏拉图归之于艺术的缺点只不过是说它追求的和它所引起的都是快感的话，那么，我们就应该看出两段文字是有很大差别的。不过，《高尔吉亚篇》归之于艺术并加以非难的那个目的只是快感本身。象柏拉图似乎很正确地全力坚持的那样，这种快感是指不惜任何代价，对不管什么事物所产生的快感[②]。他说，“烹调之神在侍奉快感时从来不管她所侍奉的那种快感性质如何或道理何在，也从来没有任何考虑或计算”(他以讽刺的口吻拿来同诗歌和音乐加以比较的正是烹调术。他把它们都同样看做是“取悦”的形式，这就是说，仅仅提供愉悦)。这种比较说明，在柏拉图看来，既然具体艺术可以满足实际欲望，这差不多已经可以当做一项理由来反对具体艺术的高贵性了。极能发人深思的一点是，为了把这种比较贯彻到底，他还想把诗歌的诗体形式剥去，只考虑它的内容，这也就是把它从艺术变

53 成别的什么东西。但是，他并没有明白地提出这样的理由，而是重

① 参看罗斯金的《近代画家》，第2卷中论纯粹的文字。

② 《高尔吉亚篇》，501 A.，朱维特本。

弹老调，又回头去讨论以提供快感为目的和以增进道德为目的两者的对比了，因此，他实际上就是赞同艺术的目的不在于审美兴趣，而在于实在的兴趣，即道德的兴趣。

我们不能不得出这样的结论：柏拉图只是在认识到纯形式美的非常抽象的表现伴随有一种特殊满足的时候，才清楚地看出同实在兴趣有别的审美兴趣。在我们所说的构成高级艺术的各类具体的形象中，他无法把表现力引起的快感同他希望占有上风的道德上的实用兴趣区别开来，也无法把表现力引起的快感同他所彻底非难的写实主义的暗示所引起的快感区别开来。

照我的判断，对话中的确有一项重复了好几次的著名论断，把美称之为受过教育者热爱的对象①，但是人们不应该因此就非常严厉地责备我们对柏拉图的本意采取这种看法。问题在于，他所说的这种对美的热爱究竟应该作怎样的理解：究竟是对于一个理念的实在热情呢，或者哪怕是对于升华为理念的一个人的实在热情（一种要求对象具有实在性或要求对象实在化的热情）呢，还是仅仅作为形象就具有魅力的极其具体的感官形象所引起的理想愉快？对于一个有吸引力的好朋友的纯粹的热爱，对于秩序的原因或认识的原因的热情，也可能伴有细致的知觉，但其本身同对美的热爱却不是一回事。此外，除了在那些怀有宏大高尚目的的人们心中以外，离开原有对象的实在的实用的存在，极其具体的幻像或形象的表现力所产生的愉快，的确是很难存在的，但是这种愉快本身并不是对任何实际人物的热爱，也不是对任何实际原因的热情。如果柏拉图的“美”是一个抽象的目的或原则，他所

① 《筵话篇》；《理想国》，iii；《斐德罗篇》。

谓的“对美的热爱”就是对实在目的或原则的细腻热情。如果他的“美”是在感官知觉的世界中感受到的一种价值或意义，而这种价值或意义又仅仅被看做具有表现力而不是被当作达到任何目的的手段的话，那么，而且只有在那时，他所谓的对美的热爱才是同原有对象的实际存在无关的审美愉快。

很明显，这两个要素都存在于柏拉图式的恋爱哲学中，而且两者一般来说并不是截然分开的。前者属于抽象的理想主义，后者属于具体的理想主义，因为，如果美不在感官世界之中，它就不能同意志和认识的对象区别开来。如果美在感官世界之中，它就属于一个极其明确的欣赏性知觉的领域。柏拉图的思想无疑是摇摆于这两个极端之间的。我们需要记住的是，艺术或美的目的在道德上的纯粹并不就构成审美上的纯粹，虽然艺术或美的目的在道德上的不纯的确构成审美上的不纯。

还有一点值得提一提。柏拉图已经注意到想象和情绪之间存在着特殊联系[①]，而且多少觉察到，激情的纵情发泄[②]可以带来缓解和平静，而且还觉察到，各种再现性艺术和各种实用艺术之间的区别可以看做是游戏和一本正经[③]之间的区别。在近代，席勒这样的天才认为这一观念具有重大意义。但在柏拉图看来，这是自然而然地伴随另一见解而来的，那就是认为形象是一种低一级的实在，正象我们轻蔑地说一位业余艺术家只不过是把工作拿来取乐一样。然而，象柏拉图的许多为后人奠定了基础的思想一样，这

① 《理想国》，x.，606 D。
② 《法律篇》，790。
③ 同上书，889。

也是充满了种种可能性的。一旦在精神需要和成就方面有了更多经验，这种种可能性就可以变成现实性。

γ. 具体的批判　上述后一见解使我们不能不注意到柏拉图对于真正具体的批判所需要的材料作出了极大的实质性贡献。对于一个重大问题的理论的真正进展来说，一个思想家的立论有缺点，并不重要，重要的是他应该把正确的经验整理成为条理分明的整体，并对它作出适当的论述，以致把最重要的问题都提了出来。

柏拉图曾对审美经验作了有条有理的综合。后来的历史证明，这一综合是符合这种现象的性质的。他留给后人一个明确的观念：有一批再现性的艺术，即想象性的艺术（主要是雕塑、绘画、音乐和诗歌），再加上建筑及其附属的手工艺。它们之间至少有一个共同特点，那就是它们都和单纯的制作性技艺有所不同，因而，它们的价值何在也就成为关心生活中最高尚的事物的人们的一个难题。柏拉图为了发掘这些现象的意义而提出的一些主要观点，已如上述。现在，只需要再指出一点：尽管他的见解有其抽象的局限性，他提醒人们注意的大量经验仍然给后来的批判，即比他自己的批判更加具体的批判，铺平了道路。叙事诗、抒情诗和剧体诗的区别本身并不新鲜，但是他指出了这种区别存在的原因，通过分析[1]说明了这三种诗体中的人物戏剧化的不同程度。他指出，一出悲剧是一个有机的整体[2]，并不是表现各种说教的一连串发言。他还作了一次尝试，想要确定当代的声乐和器乐的拍子、旋律和其他　55

① 《理想国》，i—iii. 3。
② 《斐德罗篇》，268。

特点同伦理和象征作用的密切关系[1]。这种尝试的内容大部分已是不得而知了，但是这一启发仍然是有价值的。他指出，画家的第三维[2]是理想的，而不是现实的，虽然他指出这一点主要是为了证明绘画跟实在事物有很大距离。我们说过，他还坚持全部造型性手工艺(包括建筑在内)都和比较精致的各种再现性艺术，共同具有象征价值，虽然还只不过是一种非常抽象而简单的象征价值，而且他还以几何图形和简单的乐音和色彩为例，对此作了比较具体的解释。正象上面所说，单单把审美感官和非审美感官区别开来，就给后代的哲学界留下一个极其有趣而困难的问题，而他在教育领域中赋予美的地位则证明了他从实用角度出发，对于美作为理性的感官性代表有怎样的感受力。这一观点到近代又被人们重新提了出来，成为近代生活中最深刻的指导思想之一。

这样，柏拉图就凭着他那哲学家的本能，搜罗并整理出一批比他的抽象美学理论的内容更能启发人的经验，并提出了一些只有比较具体的批判才能解答的难题。

6．亚里斯多德　亚里斯多德同希腊生活和思想的一般关系，我们已经两次提到，这里勿需再加细论。如果说过去从来也没有人具有亚里斯多德那样伟大的智慧的话，那么可以肯定，从来也没有一个有智慧的人遇到那样可贵的机会。在我们所研究的实在化了的美的领域中，不仅有一批最伟大的作品产生出来，得到完全的承认[3]，而且，后来还有一个鼎盛时期。这个鼎盛时期按其性

56

① 《理想国》，i—iii；《蒂迈欧篇》，80 B。

② 《理想国》，x。

③ 如莱克加斯(Lycurgus，斯巴达的立法者——译注)的法律就规定给三位伟大的悲剧诗人建立雕像，缮写并保存他们三人的剧本的定本。

质来说，也不能不刺激理论上的思考。而且，这种理论上的思考不仅有完备的材料可资利用，而且这种材料大部分还由柏拉图整理就绪。这样，在一位最伟大的开山大师之后，就产生了一位最伟大的研究家。

α. 象征主义　按照我们先前的方法，我们首先要研究亚里斯多德在多大程度上修改了希腊人的一个基本观念：只有在普通经验中给人以快感的实在事物才是美的艺术可以希望在复制以后仍然给人以快感的东西。换句话说，"模仿"一词的原有意义是指临摹某件可以临摹的东西，可是亚里斯多德在给美下定义时并没有抛弃"模仿"一词。我们首先要研究的是，究竟这个词对他来说，还保留着多少原有的意义？"模仿"一词在亚里斯多德的著作中完全偏到"象征主义"方面去了吗？

i. 现象的选择　很重要的一点是我们应该认识到，引起他注意的主要是哪一些审美现象。在美学中，也象在其他哲学分支中一样，亚里斯多德是给我们留下一部专著的最早的作家。但是，这部专著的书名——《诗学》——使它的直接题材局限于文学，在文学之内又局限于杜撰即编造的艺术，虽然通常不一定是诗体的。这一艺术的主要的三种体裁，即叙事诗、悲剧和喜剧就成为三大讨论题目。音乐只是在论述诗歌的时候附带提到一下。表演艺术和叙事诗吟诵艺术被认为基本上不在戏剧艺术和叙事诗艺术之内。因此，虽然在论述这三类诗歌的时候始终都联系到听众或观众的感情，然而我却可以万无一失地说，它们本质上是被当做文学看待的。抒情诗还没有一个单独的名称，并没有被看做是一种体裁。造型艺术，包括建筑和小型装饰艺术不在这篇专著的范围，虽然

在举例的时候不止一次地提到绘画。关于音乐和绘画的见解都见于其他著作，但是，关于这些艺术所引起的快感，却没有系统的探讨。因此，亚里斯多德关于这个问题的论述同美的艺术哲学并不具有共同的外延。我们究竟从他那里能够找到多完整的美的艺术哲学，我们以后就会知道。

按照我们的好奇心，我们本来希望他对巴特农神殿的山形墙雕塑或菲加雷亚的饰带给予批判。但是，如果说他所选择的现象使我们的好奇心大失所望的话，那对于美学科学的发展却是非常有利的。因为，希腊思想所固有的形式美学理论虽然能在希腊不朽的雕塑和庙宇建筑中找到一些根据，但是，我们首先就无法使希腊的诗歌和这一形式美学理论调和起来。用术语来说，就是：要探讨希腊的叙事诗、悲剧和喜剧，就至少必须把关于崇高和丑的美学理论的一些要素包括进去，而不抛弃艺术低于日常知觉中给人快感的实在这一观点，就不可能深入美学的这些领域。这些领域显然也是到了近代才开辟出来的。因此，《诗学》中关于喜剧的论述在原则上是柏拉图关于戏剧的见解的最重要的发展。不幸，《诗学》中这一部分细节却失传了。

ii. 丑　　亚里斯多德说，滑稽是丑的一个分支①。这句话同他选择的题材是一致的。滑稽既然是喜剧的主题，自然就在美的艺术及其主要特点美的范围内，不过，我这样说并不就是肯定亚里斯多德觉察到这一暗含的推论。在这方面，具有更明确的启发性的是亚里斯多德常常一再强调提到的一句话：一件模仿品常常是令人愉快的，虽然被模仿、被临摹的东西是令人不快的。他还把

① 《诗学》，5，I。

这句话扩大到整个“模仿性”艺术领域。现在引证这方面的一段很能说明问题的文字，并尝试对其中所说的现象加以解释①。

“诗的起源似乎完全是由于两个原因，而这两个原因又都是自然的倾向。首先，模仿就是人的天赋的本性，从孩童时代起就显现出来。人所以不同于其他动物就在于人十分喜欢模仿。他们最早的知识就是通过模仿得来的。从模仿中得到快感也是一切人的天赋本性。事实可以证明这一点。因为有些事物，如最讨人嫌的动物或死尸的外形，本身是我们所不喜欢看的，在绘成精心绘制的图画以后，却能使我们看到就起快感。其次，还有这样的原因：不但科学家在运用领悟力时感到莫大乐趣，就是一般人也是这样，只是他们这方面的能力很有限罢了。正因为如此，人们在看到酷似原物的肖像时，就感到快乐，因为在看到肖像时，他们也就在附带地领悟和推断每一件事物都是什么，比方说，这就是他；如果观赏者以前从来没有见过原人原物，引起快感的就不是肖像（直译为“模仿品”），而是处理技巧、着色及诸如此类的原因。”第二个“原因”是用来解释第一个原因的，从下面一段文字中就可以看出②。“既然运用智力和感到惊奇能给人以快感，我们就不能不得出这样的结论：凡是属于模仿性艺术之列的东西，如绘画、雕塑和诗歌（就下文所要讨论的问题而论，最值得注意的一点是，这里没有提到音乐）以及一切模仿得维妙维肖的东西，都能给人以快感，就是在对象本身不能给人以快感的时候，也是如此。因为，给人以快感的并不是那个对象，而是进行了推断，‘这就是那个’，以致可以对智力

58

① 《诗学》，4。
② 《修词学》，1371 b，4。

加以运用。”

亚里斯多德在这里所竭力加以论证的这一现象开辟了通向浪漫主义艺术和近代理论的前景。亚里斯多德在多大程度上认识到它的意义呢？在这里，我们遇到了亚里斯多德的思想的明显朴素性所一再引起的一个难题。我们在下面就会知道，如果我们只是把他的术语变成近代的对等词，对他的用语加以粗糙的、望文生义的解释，我们常常肯定会走上歧途。不过，在原文看不出有微妙含意的时候，把这种微妙含义加进去，也很难说是正确的。从字面上理解，上面一段文字说明了为什么令人不快的事物的形象能够给我们以快感，因为我们只要认出所描绘的对象，就从这一过程中包含的智力上的行为和成就中感到乐趣。而这种快感的存在也是毫无疑问的①。但是，很明显，如果单是推敲 μανθάνειν（“领悟”）一词和 συλλογίζεσθαι（“推断”）一词的含意，我们也可以引出这样的含意：抱着充分欣赏的态度进入艺术再现中所包含的观念，甚至59心绪中去。如果是这样的话，亚里斯多德的解释就和近代理论的解释也相差无几了。亚里斯多德并没有提到心绪或情绪。在我看来，这就有力地证明了前一种解释是正确的。对于希腊批判的朴素性，几乎是任你怎么估计都不会过高，至少在近代读者看来是这样的。不过，虽然就这段文字而言，我认为那种比较质朴的解释比较接近真理，但是我们在下面就会知道，当我们对亚里斯多德作比较表面的解释的时候，我们实在是在一片薄薄的冰面上滑冰。我们应该勿需再提醒读者注意，就其全部内容和联想而言，我们根本

① 参看弗拉·里波·里比：“僧人们围着一个圆圈，高声唱着赞美歌”等。（弗拉·里波·里比，Fra Lippo Lippi，1406？—1469，佛罗伦斯的画家。——译注）

无法给任何希腊术语找到任何准确对应的英语词。我们没有权利完全根据任何单词的译法来进行争辩，但是，我们需要先想一想一个简单术语的含义有多广，然后才能认识到用比较复杂的语句来翻译的必要性。

不管怎样，事情很清楚，同形象对我们的影响和相应的实在事物一样的简单假定相比，再现性艺术中丑的魅力在当时是一个新观察到的现象。这样，亚里斯多德就启发人们注意到，肖像的吸引力的秘密不在于肖像的内容，而在于它是一个肖像这一事实中所包含的某种东西，不管这种东西是什么。

iii. 诗歌具有哲理意味　当我们在《诗学》① 中看到“诗歌比历史更富于哲理意味（或科学性）和更严肃”的时候，我们是很容易用近代眼光来理解这句话的。而且这句话也的确可以说明亚里斯多德认识到了柏拉图所完全没有认识到的艺术中的理想。然而，如果我们注意到这条原则是从戏剧情节（即行动）的统一的规定中得出的一项推论的话，如果我们注意到这种统一的和自我完备的行动多多少少是同对于人的个性的描绘相对比而言的话，如果我们注意到诗歌的“科学”要素在于它的类型普遍性的话，我们就不能不怀疑亚里斯多德在这里所承认的理想化究竟是同希腊戏剧的形式限制有比较密切的关系呢，还是同希腊戏剧的积极的伟大气魄有比较密切的关系。从这段文字的上下文来看，亚里斯多德根据这一理由似乎真的喜欢较晚的没有生气的类型喜剧和风俗喜剧，而不喜欢亚里斯多芬的含意丰富的幽默喜剧和肖像讽刺喜

① 《诗学》，9，3。

剧[①]。如果真是这样的话，他的观念同我们的观念就远不象他的语言所表现的那样相似。当我们开始研究他对具体的特征刻划的态度时，我们还必须一再提到这一点。目前，只要指出他多么清晰地阐明了再现不应完全受特定实在事物束缚的原则就够了。

60

iv. 音乐中的象征主义　读者当记得，色诺芬笔下的苏格拉底就讨论过造型艺术体现看不见的东西的可能性，并且还举出眼神和姿势能表示心理情绪作为例证。柏拉图则认为全部艺术都能够具有这样的意义，但是，他特别注意的是音乐和节奏的表现能力[②]。在亚里斯多德方面，我们发现他认为，严格来说，只有音乐和诗歌能表现心理上的或精神上的情绪。他把造型艺术[③]和心理情绪之间的关系明确地排除在外。因为，在亚里斯多德看来，这些情绪只是通过姿势和面部表情等外部征候表示出来的，而这些外部征候本身并不构成心理感情的形象。但是，音乐曲调及伴有音乐的歌词"本身就包含着精神情绪的相似物(直译是模仿品)"。这种用语看来肯定说明亚里斯多德有意地把苏格拉底暗示的观点排除在外，并且有意地把柏拉图采纳的观点加以限制。这样，"模仿"一词就不仅被扩大到而且被局限在感情与节奏和旋律之间的任何一种直接表现关系上。

请把这一点和他在一系列存疑的问题中提出的下列极有意义的见解比较一下吧："为什么单是从感官对象听到的声音就具有情

① 参看《诗学》，5，3，关于克莱兹(Crates)的一段。

② 《理想国》，ii. 400 B。

③ 《政治学》，1340；参看《法律篇》，654－5。

绪意义呢①？因为就连一个没有词的曲调也具有情绪意义，而色彩(指色彩本身②，离开利用色彩所作的间接描绘)、气味和味道则没有。”

因此，“模仿”一词至少解除了同感官实在“逼肖”的意义。这样，它在本质上是否就是把音乐看做是精神情绪的直接体现的浪漫主义观点呢？我认为，很难这样看。亚里斯多德为了证明音乐直接包含情绪的本质而提出的中心论点就是，情绪实际上是音乐引起的，特定的曲调似乎能引起特定种类的激动③，如舞蹈、进行曲或赞美诗的音乐能重新引起某些基本感情和活动倾向，差不多就好象一种药物能起一定的作用一样。我想，他的意思是说，同绘画的间接表现不同，音乐的运动乃是听到音乐时产生的意识或冲动的实际运动④。因此，他在这里不但没有把“模仿”提高到象征主义美学学说的高度，而且我们甚至可以怀疑模仿一词所指的究竟是不是审美效果，如果我们所谓的审美效果不仅仅是指刺激引起的反应，而且是指表现给人的快感的话。但是，亚里斯多德喜欢从物理事实谈到它的理想意义。因此，我们这样说大概是接近真理的：从音乐刺激能引起不随意的反应的事实出发，他同意了柏拉图所坚持的论点，即心理情绪和音乐表现之间有类似的亲缘关系。因

① «问题集»,919. b,26. διὰ τί τὸ ἀκουστὸν ἔχει ἦθος τῶν αἰσθητῶν. ἔχει ἦθος 这一简单用语是亚里斯多德文笔简洁的一个很好的例子。我们对这一用语的译法决定了我们对他的美学的整个看法。

② 这一关于色彩的提法的严格性同康德十分相似。正文中所表示的意见的真实性至少是可疑的。

③ «政治学»,I. C. cont。

④ «问题集»,I C.

此，象我们一眼就可以肯定判断的那样，他的确把一个象征要素吸收到他的“模仿性”再现的学说中来，同时把造型艺术的临摹这一简单情况排除出去。

v. 艺术可以矫正自然　最后，人们可能注意到，乍一看，亚里斯多德关于艺术和自然相类似的论点，同康德以后某些思想家的见解有显著的相似之处。但是，就我们目前的研究目的而论，我们必须记住，虽然两方面的方案都把自然比做一种低级的艺术，然而，在亚里斯多德看来，可以弥补自然的缺点的艺术乃是工业性的艺术，它有别于复制自然的创造物的临摹主义的艺术。这里丝毫也没有暗示，再现自然的艺术，用近代语言来说，有权从普通事物的假象中“把外观的真正意义解放出来①”。

因此，我们不能不得出这样的结论：亚里斯多德被迫把模仿说加以引伸，但是，他还没有抛弃模仿说，而采纳象征说。一定的实在事物在他仍然是标准，但是，他看到实在事物经过处理后有了不同——他知道，这个实在事物必须加以理想化。这种态度同艺术的明显的实际过程是十分符合的，但是，从根本上来说，这种态度自身并不是前后一贯的，因此，也是不稳定的。因为，如果给定的实在事物是标准的话，那么，由什么来指出把它理想化的方向呢？真正的答案是：“一个更深刻的实在。”但是，只要给定的实在事物是标准，我们就只能假定这个答案是排除了的。非审美的答案是：“道德是指南针”。这个答案是极其现成的。我不能设想亚里斯多德完全没有受到这个答案的影响②。抽象美学的答案是：“统一

① 参看黑格尔的《美学》英译本序论，第15页。

② 参看前面第3章。

和对称是规则”。这个答案把艺术的基本抽象条件同艺术的具体内容混淆起来了，在我们看来，这就等于说只有理想的树，没有具体的树。只有理想的戏剧，它们的主要任务是遵守统一。亚里斯多德的美学的局限性往往迫使他趋向于把两者混淆起来。详细地说，他到底在多大程度上避免了这种混淆，我们将设法在以后加以探讨。目前，看来完全可以把他对于美的艺术和自然的关系的看法归纳如下：美的艺术在模仿给定的实在事物时要把它理想化。

β. 审美兴趣　我们现在要问一问，由于亚里斯多德认识到美所提供的特殊快感同人对实在事物的实用关系——不管是道德的也好，非道德的也好，不道德的也好——所带来的一切满足都有所不同，他究竟在多大程度上摆脱了希腊理论固有的道德主义的局限性。

i. 美、美德和快感　在我们转而研究他在美的问题上的一般性言论时，我们发现他在很多地方所作的区分显然都具有上述性质。但是，这种区分的每一要素，按照亚里斯多德的一贯作风，都只是在方便时才加以坚持，因此，在某一段文字中本来已经清楚的问题，在另一段文字中似乎又模糊起来。

在他认为数学可以处理美所具有的属性时①，美就同善区别开来；在他把平庸的生活②和高尚的生活拿来对比的时候，美就同权宜之计区别开来，但又同一种形式的善混淆不分了；在他把性的选择③和审美上的选择加以对比的时候，真正的美就同只和欲

① 《形而上学》，1078。
② 《修词学》，1390。
③ 《问题集》，896 b。

望有关的美区别开来。这样，他在美和单纯的愉悦之间划界线时，就比在美和道德之间划界限时，更为坚决。而且，我们还在亚里斯多德所提出的最引人注意的美的定义——“美[1]即是因其为善故能使人感到欣悦的那种善”——的上下文中失望地发现，美德被明确地归在美的项下。不过，美德被如此归类，大概并不是出于道德说教的理由，而是因为美德具有同感官美相似的某种直接光华[2]的缘故。但是，我们也可以看到，把美局限于感官和想象领域的条件明显地不存在了。只有从他对“模仿性”艺术赋予极大注意的事实中，人们才能体会出这种条件来。

勿庸置疑，如果有人要亚里斯多德按美的一切关系给美下一个定义的话，他一定会圆满地找出美的疆界。但是，事实上，他并没有给我们留下一篇关于这个总的问题的有系统的论述，而且看来他自己也没有想到要作这样的论述。

ii. 教育上的兴趣　　有人说[3]，亚里斯多德对美的兴趣主要是从教育角度出发的。他对音乐和绘画的主要论述的确都见于《政治学》中论述教育的几节中。但是，我们必须记得，把审美上的兴趣带到教育中来，同把教育上的兴趣带到美学中来并不是一回事。可以肯定，亚里斯多德至少有一次把审美上的兴趣带到教育中来。但是，关于他在多大程度上把教育上的兴趣带到美学中来，也许在论述他的著名的悲剧定义时再来讨论为好。

亚里斯多德在批评把图画看做是教育的一个要素的公认见解时有过一段有名的话，可以证明，他认为教育若不设法培养真正的

① 《修词学》，1366。

② 参看论述“美的灵魂”的一段话，本书第37页。

③ 《乌尔里西在米勒的作品中》，2，181。

美感，就是不完备的。他说①，所以要教图画，并不只是为了灌输估计物品的商业价值的技巧，而是因为图画能使学生成为物件的美的良好观察者。亚里斯多德在讨论教音乐的目的时在多大程度上表现了类似的审美兴趣，大部分取决于我们对悲剧定义的解释。这一悲剧定义在探讨教育问题的部分章节中也有所反映。事实上，事情是很明显的：亚里斯多德所以重视音乐和戏剧，不仅仅是因为他作为教育家重视音乐和戏剧对性格的影响，而且是因为他作为一个老于世故的人，很重视它们的陶冶功能和社会功能。问题在于他所理解的高级的陶冶作用的确切性质何在。

iii. 悲剧的功能　　现在，我们最好联系亚里斯多德关于这种高级陶冶作用的一种形式的记载来讨论我们面前的问题。这一记载是亚里斯多德在这方面留传给我们的唯一完好无缺的记载。　64

a. 亚里斯多德提供的材料　　我认为，《诗学》中的著名的悲剧定义完全可以意译如下："悲剧是一个高贵的和本身完备的情节的再现（直译就是模仿品），具有可以感知的规模，用具有特殊魅力的语言写成，在各个部分采用不同种类的吐发方式，通过表演者而不是利用叙述方法展开，并且依靠（刺激）怜悯和恐惧心理，使那种性质的情绪得到宣泄而减缓下来。"在这些下定义的用语中，"高贵"一词把悲剧和叙事诗共同具有的题材，同喜剧和讽刺共同具有的题材，即各种低级的东西或者说丑区别开来。"自身完备"一语是指结构要具有有机的统一，有开端，有中局，有结尾。这是亚里斯多德所严格要求的唯一一种统一。时间的统一只是在谈到悲剧的情节照例局限于一天或一天多一点的时候，才约略提到。地点的

① 《政治学》，1338。

统一则根本没有提。“具有可以感知的规模”一语是指一件美的事物从它的各个部分来看，必须很容易领会，但又是一个整体。“用具有特殊魅力的语言写成”一语是指采用节奏和旋律。“采用不同种类的吐发方式”一语是指抑扬格的朗诵和合唱曲的区别。“通过表演者展开”一语是指把戏剧和叙事诗区别开来。不过，值得注意的是，亚里斯多德承认对于一出戏剧也可以用读的办法来评判。定义的其余部分多年来一直是争论不休的。这种争论也许永远也不会最后停止。由于篇幅的限制，我无法在这里为我所采用的译文①详加辩护。我对这一译文具有充分信心。还有一件事实，因为是历史上一件很有趣的轶事，我也愿意略略提一下。我在这里把 κάθαρσις 一词译为“得到宣泄而减缓下来”，但是，莱辛却按照“还没有为歌德所解放的他那个世纪”的精神，把这个词译为“净化”(purification)，并且认为，这是表示把一般的激情或情绪转化为 65 合乎美德的心情。歌德根据一般性的理由，对这种解释正确地提出异议，但是，他自己提出的解释则同亚里斯多德时代的希腊根本不能相容。黑格尔② 没有直接反对当时的用语“激情的净化”的真确性，但是从他对这一用语的解释和限制来看，这个用语则表达了可以加在亚里斯多德头上的最广博的意义。

亚里斯多德在《诗学》中对 κάθαρσις 一词的明确解释没有留传下来。这里采用的译法主要是根据（虽然并非完全根据）《政治学》中论述音乐的某些效果的一段文字③。从这段文字中可以看

① 根据伯奈斯的著作《关于亚里斯多德的戏剧理论的两篇论文》，柏林，1880年（最初发表于1857年）。这本书的启发性和鲜明性是无论怎样赞扬也不过分。

② 《美学》，3，531。

③ 《政治学》，1340a，1342a。

出，“净化”（或者不如说是“洁净化” purgation）不在教育范围之内，它是一个特殊的术语，指的是对于容易产生怜悯和恐惧情绪的人（一切人都在一定程度上具有这种倾向）所产生的一种作用，同狂欢节的紧张所产生的作用很相似，因为狂欢节的紧张也能使具有精神昏迷气质的人先是激动起来，然后又恢复平静的心境。正是依靠音乐（他明确地提到戏剧音乐）的类似作用，才可以使一切人——只要他们容易产生怜悯和恐惧情绪——经受“一番伴有快感的净化和慰藉”。这里拿来类比的是医学上的事例，这就说明 κάθαρσις 一词是指激情的减轻，而不是指激情的净化。

在估计亚里斯多德心目中的悲剧的目的时，我们只能限于罗列这样少的材料。除了这些材料外，我们还可以指出下面几点：亚里斯多德认为，美的法则必然适用于情节的悲剧式的处理[①]。《修词学》中指出怜悯情绪和恐惧情绪在心理学上是有联系的。由此可以看出，亚里斯多德认为，通过人的共鸣而发挥作用的理想化了的恐惧是他所提到的悲剧情绪的本质。悲剧的目的，至少是悲剧目的的一个要素，乃是快感，但并不是指一切快感，而是指靠了艺术表现（直译是“靠了模仿”）从怜悯和恐惧中产生的快感[②]，但是，好的音乐——我们可以设想，还有好的诗歌——的“净化”作用，虽然在一方面同教育或启迪明显有别，在另一方面，看来也是同低级音乐向比较粗俗的一类听众所提供的娱乐或消遣（ἀνάπαυσις）有区别的[③]。

---

① 《诗学》，7，4。
② 同上书，14，3。
③ 《政治学》，1341。

66 b. 对他的本意的估计　在比较柏拉图和亚里斯多德各自对于悲剧的继发性效果的估计的时候，人们往往会忘记他们在悲剧的原发性的精神作用问题上意见多么接近一致。在戏剧观众①放纵他们的情绪——主要是怜悯的情绪或恐惧的情绪——的时候，并不受实用生活的限制，因此，他们就在这种放纵中得到快感。而这种快感是悲剧作者愿意不惜一切代价，不惜诉诸一切激动情绪的手段来加以取得的——至少，柏拉图是这样设想的。从这里起，两人就有了分歧。柏拉图所考虑的只是情绪怎样为习惯和传染所加强。亚里斯多德则采用了另一条原则。这条原则虽然并不是柏拉图所完全不了解的，但是在这样一种情况下，实际上却是一条新原则。

一般来说，这条原则就是，情绪仅仅通过放纵就可以得到减轻、解除或缓和。这并不等于说，柏拉图和亚里斯多德在他们的教育理论中都主张情绪可以因为在道德感化的影响下激发起来而受到锻炼。但是，亚里斯多德究竟是否持有完全相反的看法，即究竟是否把纯粹精神激动的事实看作是艺术的基础，而不考虑精神激动的内容和生活的关系，那是我们现在需要研究的问题。

这个问题，同亚里斯多德对于令人不快的事物的再现给人的享受的心理解释问题，可以互相发明。在那里，问题是："他指的究竟是单纯的认识给人的快感呢，还是深刻的欣赏给人的满足？"在这里，问题是："他所指的究竟是胆战心惊的情绪在引起一种适意的疲惫以后给人带来的快感呢，还是丰富的感情冲突在造成一种既是病态的又是合乎理性的平静心境以后给人带来的愉快？"换一

① 《理想国》，x.606。参看《斐德罗篇》，268。

个提法来说，这个问题就是：对亚里斯多德来说，是否也象对柏拉图来说一样，作为悲剧目的的快感就是不惜一切代价的快感。

在我看来，我们在这里碰到的问题是一个定义不纯的问题。我们已经知道①，这种不纯的定义是十分诱人的，但却是十分错误的。事情很清楚，最普通的激情——如愤怒②——给人带来的令人愉快的战栗是亚里斯多德已经注意到并且影响了他的美学理论的一个事实。事情很清楚，他拿来和宣泄-缓减现象相类比的病态现象，与其说和人们在阅读《安提戈涅》和《科洛那斯的俄狄浦斯》过程中产生的激情和缓下来以后的平静心境十分相似，倒不如说和一本极坏的剧本或小说激起的不健康的激动和缓下来以后的麻醉性疲惫状态十分相似。 67

但是，同样清楚的是，他并不想把粗俗的或不健康的情感同悲剧艺术的作用等同起来。快感的确是悲剧的目的，但也只有悲剧给人的快感才是悲剧的目的，而悲剧带来的快感则是一种为悲剧定义中的条件所严格限定的享受。因此，如果我们要问一下怎样才能使这一限制显得合理，怎样才能使在给定实在事物范围内进行的这种挑选和取舍显得合理的话，我们就会发现只有一个真正的答案，那就是把艺术彻底解放出来，不仅要让艺术摆脱普通事物的标准，而且要让艺术摆脱类似目的，这也就是说，艺术不能抱有一定要使具有普通感受力的群众胆战心惊的目的。那样一来，既然要求艺术必须具有最丰富的表现力，"理想化"也就成为这一要求的简单推论，而单纯的感情宣泄就会被认为是一个极端，对艺术

① 第1章。

② 《修辞学》，1370b，10。

来说，和另一个极端，即道德上的净化，是同样不适当的。亚里斯多德由于不准备同表现普通事物的原则实行决裂，也就无法把他认为全都必不可少的这种种目的调和起来。因此，他只是把这些目的拼凑到一块，使之尽可能互相制约。快感和情绪是必要的，但不得牺牲高贵。高贵是必要的，但不得牺牲激动情绪的力量。

他虽然正确地强调吐发方式和智慧，但并没有因此就认识到，艺术的这些因素带来的愉快并不纯粹是精神上的偶然现象，而是自我表现中包含的欢欣的表现。这种自我表现中包含的乐趣乃是审美快感的最后的根源和基础。因此，在有人向我们问起亚里斯多德是否认识到同实在兴趣（或者是道德上的，或者是享乐主义的）相区别的审美兴趣的时候，我们就不知道怎样回答才好。富于情绪的吐发方式，合理的内容，对实在事物的自由的处理——他认识到这一切都是艺术的要素。但是，他并没有把这些要素结合为“用自由地得自实在事物的形式，以富于情绪的吐发方式来表达合理的内容”。相反，他倒倾向于把这些要素分为“吐发方式给人带来的快感”、“理想内容的形式美”和“在道德上对实在事物的订正”。68 因此，我们或许应该回答说，他认识到了审美兴趣的所有的要素，但是，他在谈到这些要素时所用的词句往往只表明它们渊源于普通的实在事物，而没有指明它们在艺术享受中已经有所变形。不过，他毕竟强调指出，即令内容和情绪本身是痛苦，表现和自我吐发也能给人以享受。这无论如何是一个在本质上同表现对于给定的实在事物的服从关系不能相容的步骤，并且同近代人关于运动或模仿行动是过剩精力的发泄的学说，以及为表现而表现的学说十分相似。

γ. 具体的批判　我们已经知道，就亚里斯多德而论，普通实在事物的标准已经开始在他所观察到的理想化的各种必要因素面前屈服，而且，他已经阐明，美的艺术，按其最高级的形式来说，集中在富于情绪的自我吐发中。按照我们的第三项对比，我们现在要问的是，具体说来，他的深刻的洞察力在多大程度上打破了希腊美学的形式抽象性，并且变成了对于具体的表现力和特征刻划的分析性探讨。

i. 历史和戏剧的要素　同柏拉图比较，亚里斯多德甚至在某种程度上没有看到由于对象材料不同而产生的那种具体性。看起来，他似乎并没有留下任何论述，说明他认识到建筑和小型艺术的审美意义。他虽然在讨论具体问题的时候提到了雕塑和绘画，但是，就连雕塑和绘画也被他认为在表现能力方面要低于音乐和诗歌。只是由于他提到了雕塑和绘画，只是由于他给总的美的艺术保留了"模仿性"艺术这一共同名称，我们才有权从他对于音乐和诗歌的论述中，得出一些接近普通美学理论的结论来。

不过，这毕竟是第一次有人尝试来分析一种艺术形式的结构和演变，并把它的根源归之于人性的基本倾向。因此，这就不能不揭开美学思想史上的一个时代。这个时代虽然最偏重于历史探讨，然而，却永远是最富于生气的。因为，要探讨历史就必须在一定程度上认识到人们的所作所为表现了他们的具体面貌，而对于结构的最基本的分析也总是要开创一条道路，使思辨能够达到它的对象。

"模仿"①，即再现，是人固有的倾向。它在诗歌中从一开始就有两种平行的形式。这样，《伊利亚特》或《奥德赛》就成为悲剧的　69

① 《诗学》，4。

先河，而《马耳癸忒斯》就成为喜剧的先河。悲剧和喜剧都是由诗人和演员合为一体的表演经历种种变化演变而成的，只不过喜剧臻于完备的时间比悲剧要晚一些。在这一演变过程中所以要采用短长格乃是由于短长格的性质的缘故，因为在一切格律中，短长格最接近谈话的腔调。这些见解，加上关于演员数目的著名的详细说明以及关于悲剧由于有相称的形式终于不再发展的见解，就是亚里斯多德笔下的简短的戏剧史的内容。

他说，戏剧通过模仿的冲动，起源于天性，而人的性格中两种不同的倾向，即向往高尚的倾向和向往低劣的倾向则成为戏剧的向导。

即令从这一不完备的综述中，读者也会感觉到这位伟大的自然主义者给自己的主题注入了生气，并且认识到人的天性在它的种种极其灿烂的自我表现中都有其一致性。

亚里斯多德并没有明白承认有所谓的艺术想象，但是，从他在分析悲剧时所用的技术术语，可以看出他认为艺术想象具有多么重要的功能。我们倒不必设想所有这些术语都是他自己独创的。

他从量上把悲剧分成"开场"，"进场歌"等段落。就连这些段落的划分也可以说明他感觉到艺术作品需要有必要的秩序。如果我们撇开量上的划分不谈的话，我们就应该指出六个质的要素①，三个构成所再现的对象，即情节、性格（或者说道德气质）和智力上的思考；两个构成再现的工具，即语言表现和音乐；还有一个是再现的方式，即舞台装置，对希腊人来说，其中包括表演者的面具。

这六个要素并不是全都需要专门加以论述。"情节"，即事件

① 《诗学》，6，7。

的安排，乃是全剧的生命，也是诗人的重要试金石①。上述所有关统一的规定都是针对情节而言。它可以是“简单的”，也可以是“错综复杂的”，而且每一次都包括从福转到祸，或从祸转到福；如果“错综复杂”的话，还包括这一转变的工具——“突变”或“顿悟”。情节中还将包括“pathos”（苦难），即“灾难性的或痛苦的事件”。70 这里第一次从外在角度提到“苦难”，是值得注意的。

他又进一步对情节及其各部分的结构加以分析，以便保证它符合悲剧情绪的条件。至于亚里斯多德的理论认为这种情绪具有什么性质和内容，我们已经讨论过了。所关心的是人生。至于究竟是什么样的人生，我们却感到那是一个更困难的问题。

最后，每一悲剧又可以分为“结”和“解”两部分。

读者马上就会看出这一分析对“模仿”实在事物的艺术提出了多少理想的要求——它怎样致力于把千头万绪的生活景象集中为统一的、有条有理的、动人而自然的画面。值得注意的是，比柏拉图更为明确，亚里斯多德认为舞台装置不在诗人的艺术范围以内，虽然它本身是迷人的。

值得指出的另一点是，亚里斯多德在好些方面都愿意为诗人破格的自由辩护。他反对太拘泥于字面的批评。他认为在解释时必须承认诗人可以在一定程度上对语言加以灵活的运用②。一件事即令按照一门专门科学判断是错误的，只要不是毫无道理，按照诗的目的来判断，就不一定是错误。剧中的行动既要按照是非来评判，也要按照是否适宜来评判。

---

① 参看《斐多篇》，61B；据伯奈斯的著作，第186页。

② 《诗学》，25。

ii. 情节和性格刻划　　我把悲剧六“要素”中两个要素之间的关系专门留到现在来单独加以讨论。同情节相比，性格刻画，即特征刻划处于什么地位呢？

象在论述其他问题时一样，我首先要从对于亚里斯多德的本意的粗略的望文生义的理解开始。如果我们把流行的译法看做是准确的，我们就可以求得这样的理解。就目前这一问题而论，我可以引证马哈斐先生的一段话[①]来说明问题：

“在这几个不同的要素（上述六要素）当中，亚里斯多德正确地认为情节最重要。他说，不久以前的悲剧家所以不刻画任何性格〔ēthos〕也能获得成功，就是因为注意了这一点”。“ēthos”一词，我在前面译为“道德气质”，这里则译为“性格”，所指的显然是今天人们所说的性格——莎士比亚的作品或萨克雷的作品中的艺术描写的对象。

71

这样加在亚里斯多德头上的见解同我们的看法有惊人的抵触。在我们看来，没有性格的单纯的情节的兴味就同字谜画及其答案的兴味不相上下，因此，在艺术中也就同不靠人物的光彩取胜、只靠离奇复杂的情节取胜的故事给人的兴味不相上下。我们的确要求有布局完善的情节，但是，我们也认为，任何艺术，如果其中的行动（情节）不是由人的性格中必然产生就不配称为艺术。不过，话又说回来了，亚里斯多德的用语听起来也的确带有强烈的相反意义。我现在把我们的判断所主要依据的整段文字转录在后面，只保留了“ēthos”一词，未加翻译。我认为，我这样说是正确的。在柏拉图的著作和亚里斯多德的著作中，ēthos一词的正常适

① 《希腊文学史》，第2卷，第[illegible]0页。

用范围只限于单独一个具有道德寓意的词——如"勇敢"、"克己"、"温柔"以及它们的反义词——所代表的性格类型。

在列举了悲剧的六个质的要素以后，亚里斯多德接着说①:

"六个成分里，最重要的是事件的安排（情节），因为悲剧所再现（摹仿）的不是男人和女人，而是行动和生活。可是，行动总是伴有幸与不幸，而且人的目的也总是某种活动，不是一种品质。不过，人的品质是由 ēthos 所决定，而他们的幸与不幸则取决于行动。因此，诗人并不是为了表现人的 ēthos 才来再现行动着的人，而是在再现行动的时候，附带地表现了 ēthos。所以说，悲剧的目的在于事件和情节。在一切的一切中，目的至关重要。此外，悲剧中没有行动，则不成其为悲剧，但没有 ēthos，仍然不失其为悲剧。大多数较近的悲剧中都没有 ēthos。一般来说，在诗人的作品中，它也是很少见的。因为，他们就象画家当中宙克西斯②跟波吕格诺托斯的关系一样：波吕格诺托斯善于刻画 ēthos，宙克西斯的绘画则没有 ēthos。（我们能够说亚里斯多德的意思是说，宙克西斯画不出性格刻画细致入微的肖像吗？）再说，如果你把一些能表现 ēthos③并且具有卓越的词藻和思想的对话串连起来，你并不能达到悲剧的目的，而一本在这些方面略逊一畴但有情节、事件安排得好的剧本倒能达到悲剧的目的。这就跟绘画一样：用最鲜艳的色彩胡乱涂成的画倒不如粉笔肖像画那样可爱。此外，悲剧的最能迷人的要素是突变和顿悟，而这两者却是情节的成分。可以进一步证 72

① 《诗学》,6。

② 宙克西斯（Zeuxis，公元前五世纪），希腊画家。——译注

③ 参看《斐德罗篇》,268。

明我们的看法的是：初学写诗的人总是在学会安排一连串事件之前，就完全学会了表情达意与刻画 ēthē(ēthos 的复数)。早期诗人几乎全都是这方面的例证。因此，情节是悲剧的主要动力，而且可以说是悲剧的灵魂，ēthos 则占第二位。因为悲剧所再现的是行动，也再现行为者，但那只是为了行动的缘故”。这段文字应该和第三章中所翻译的那段文字① 加以比较。

读者当会注意到，如果这里的 ēthos 一词和近代意义上的性格或性格刻画相当的话，其结果，和绘画相比，性格刻画就同肖像画相对立，而同非绘画性的色彩效果相当了。但是，后者无宁说一定是一个极端的明喻，适足以说明这种 ēthos 离开我们今天所说的性格有多远。因为据《问题集》说，单纯的色彩本身并没有表现能力，连心境或兴致(ēthos)都不能表现，因此，我认为，更不要说富于个性的性格了。

此外，一个人属于“哪一种人”② 是由 ēthos 决定的，而这个“种”主要是指他是好人还是坏人③。不能表现 ēthos 的对话，就表现不出人对一个目的的积极的或消极的关系④；这里所说的目的就是标志着讲话人的 ēthos 的那种目的，也就是说，主要是指它是好的目的还是坏的目的。而且，把“伦理性的”对话串连起来的提法，在我看来，也显然和柏拉图的提法相仿，因为柏拉图就把初学者笔下⑤ 的一些情绪激动的高谈阔论的段落和出自大师手笔的

① 前面原书(即本书边码)第 20 页。
② 《诗学》，同上。
③ 上引文，第 3 章，本书边码第 20 页。
④ 《诗学》，同上。
⑤ 《斐德罗篇》，268。

布局区别开来。"智力上的思考"成为一个和 ēthos 有别的要素，也可以证明这一点，因为在每一个真正的性格肖像画中都是包括智力的脉络的。

因此，在我看来，亚里斯多德美学中的 ēthos 不是指我们在近代艺术中可以找到的那种富于个性的性格，那种既神秘又可以理解的具体的活生生的创造，而是指更带有类型和种属意味的、并非和道德无关的某种东西，就象我们说"好的"或"坏的"性格时一样。因此，如果我们研究一下亚里斯多德对悲剧中的 ēthos 提出的要求①的话，我们就会发现四个条件：首先，它必须是善良的；其次，它必须对人物适合；再其次，它必须自然；第四，它必须一致，或者说一贯；在人物具有不一贯的脾气时，它必须一贯地不一贯。毫无疑问，后几个条件说明亚里斯多德在一定程度上已经认识到特征刻画的必要性。但是，我们也应该注意到，这几个条件同善良比较起来，全都是次要的。亚里斯多德提出这一关于善良的要求，很可能是在思路混乱的情况下想指出，剧中人物的性格需要具有出色的特征刻画可以赋予最坏的性格的那种可容忍性，或者说美。不过，他在任何地方也没有作过这种表示，因此，我们没有理由对亚里斯多德的规定作这样的解释。

73

这样，在我们看来，从亚里斯多德的用语的逐字逐句死译的译文中似乎可以推断出来的那种对比，可能并不是他的本意。他可能并不是把情节——作为单纯的字谜画和谜底的情节——和富于个性的人物性格的描写加以对比，而倒是想把在有助于推动事件

① 《诗学》，15。

发展的行动或对话中揭露出来的人，同只是想强调说明对话人的这种或那种性格类型的独白或对话对立起来。他从绘画中引证的例证就证实了这一看法。他似乎是把情节比做一幅画面。这的确不是指人物本身的画像，但是，我们必须假定，这是指行动和生活的画面。这就是说，我们不妨设想，这是指按照性格的必然性行动的人物的画面。单纯的字谜画似的情节不是生活的画面。不过，亚里斯多德十分强调幸与不幸的事件，因此，我们或许应该知道，关心单纯事件的孩子般的兴趣，关心人的胜利或失败（并不是因为他具有伟大的性格，而是因为我们的注意力被引向他）的兴趣，对于希腊人来说，可能比对我们更为自然。

尽管如此，如果我们竭力鼓吹我们所不能不得出的那种看法的话，我们就会发现，我们归在亚里斯多德名下的那种见解并不是一切关于戏剧的见解中最幼稚的见解，而是一切关于戏剧的见解中最深刻的见解。我们不应该再设想，亚里斯多德把精巧的情节结构放在第一位（因为，离开性格，情节结构也只能是精巧而已），并且认为思想和感情的揭示是第二位的和多余的。我们应该认识到，在他的心目中，问题在于：究竟是从行动中的性格所造成的人生的必然运动和冲突中来揭露人生呢，还是进行一番道德说教式的议论或单纯的情绪的吐露。

幼里庇德斯以后的悲剧家对我们来说，只不过是一些名字而已。究竟在亚里斯多德看来，死在苏格拉底前面的幼里庇德斯本人是古代风格的例证呢，还是近代风格的例证，那就很难推测了。我以为，查阅文学史，是阐明不了这个问题的。我们很难说刻画特征的倾向在后来的悲剧家当中有所减退，虽然在这一方面从来没有

人超过埃斯库拉斯[①]的某些作品。但是，情况也很可能是这样：在亚里斯多德这位美的哲学家看来，象《被囚禁的普罗米修士》这样一个剧本，从最严格的意义上说，算不得是戏剧，因为它的吸引力完全在于超人的勇敢和忍耐力的描写，其中几乎没有任何情节因素。我认为这是有 ēthos 而没有戏剧布局的剧本的一个例子。有人怀疑我们近代的大戏剧分析家是否真有能力构造出一个有情节的剧本来。如果这种怀疑有道理的话，我们就不妨把勃朗宁当做一个例证举出来说明下面的对比：一种看法主张把可以表现出好的和坏的性格的独白串连起来；另一种看法主张巧妙地安排戏剧情节。

然而，我却认为，我们这样加以对比的两种观念都不能确切表现亚里斯多德的主张。他的主张实际上是介乎两者之间的。我们不能不得出这样的结论：他一定同意，性格里面成为情节的主要动力的那个要素是所要描写的人的情境和状况的一部分。但是，他并没有能坚持这一要素的主观方面，这就说明他的观点整个来说仍然是希腊式的，比那种认为人的心灵是全部戏剧的本质的观点要朴素一些，也比较偏重于外在方面。不过，我们仍然同意他这种意见：单单对气质的道德侧面加以揭示，如果不是真正由故事的必然逻辑引导出来的话，那在戏剧上是多余的。

因此，我们决不能说亚里斯多德对于在伟大的性格及其冲突中体现出来的精神力量的自由描写产生了兴趣，因而明确地摆脱 75 了希腊美学的羁绊。他所关心的主要是有机统一和戏剧布局。只是随着他对这种统一的逐步的详细分析，这种统一也就愈来愈具

① 埃斯库拉斯（Æschylus，公元前525—前456）——希腊戏剧家。——译注

体，愈来愈含有丰富的意义。我们差不多愿意相信，他并不是把普通生活现象看做是艺术再现的对象，而是把那种具有极深刻的实在性的精神力量当做艺术再现的对象。虽然在形式上他并不是这样看的，在实质上却是这样。

有人认为，亚里斯多德在自己的整个美学讨论中都是在暗中批评柏拉图①。这等于是以不必要的可厌的方式来断言亚里斯多德的头脑中完全灌注着得自柏拉图的思想。亚里斯多德所以能取得上面所说的进步，并不是由于单单一个原因。首先，这是由于亚里斯多德毫不犹豫地承认整个美的领域具有极高的价值——这种态度对于一个一下子接受了先辈在没有认识到其全部意义的情况下所逐渐树立起来的观念的继承人来说，原是很自然的；其次，这是由于亚里斯多德在再现性艺术和普通事物的边界线上明确地指出再现性艺术具有一些重要的功能和特点。因此，在我尝试用来估计流动不息的希腊美学思潮的三个对比方面，就亚里斯多德来说，普通经验的实在有丧失其控制地位的趋势。因为，从形而上学上来说，他指出，艺术——我们必须假定在一定程度上还有全部形式美——有能力再现看不见的东西和更深刻的实在。从伦理学上来说，他至少没有把美所引起的兴趣同道德目的或感官目的完全视为一体。从审美上来说，在有眼力的分析的驱使下，他揭示了美当中所存在的、足以表现生活事件的本质联系的理想的结构统一，并且还在一定程度上承认这种统一根源于人的性格。

但是，另一方面，亚里斯多德还保留着“模仿性”这一术语，把它看做是艺术（实在化了的美）的特点。他虽然在实践上承认了理

① 夏斯勒的著作，i. 149—153。

想化，但却没有用任何承认理想化的科学用语来限制“模仿性”一词。不但如此，更重要的是，他并不能明确地回答由什么原则来规定这一理想化的方向。如果说是“美的方向”，那是同义反复；如果说是“对称和统一的方向”，那太偏重于形式，也太空洞了；如果说是“道德的方向”，那根本是错误的。他对这三个方向都作了暗示，但却没有提出比较深刻的理论。因此，我们不能说他抛弃了希腊人关于美的哲学的基本局限性。

76

第五章 从亚历山大里亚和希腊-罗马文化到君士坦丁大帝在位时代

这个时期的性质 在亚里斯多德逝世前的一百五十年中，世界上最伟大的哲学家当中就有三个，最伟大的诗人当中就有四个，最伟大的造型艺术家当中就有不止一个，在雅典城生活和工作，而这个城市的人口大约只相当于格拉斯哥①。如果我们再想一想这整个时期和这个时期以前全部希腊的思辨、诗歌和雕塑活动，把《伊利亚特》和《奥德赛》（这两部史诗至少意味着出了两位第一流的诗人）当做整个画面的背景的话，我们就算有了一定程度的思想准备，可以来估计纪元前第四世纪文明世界所发生的变化了。如果我们说，在笛卡儿②之前再也没有第二个象亚里斯多德那样的天才思辨思想家，在乔托③之前再没有**单独一个人**④能和普拉克西蒂里斯⑤媲美，在但丁之前再没有一个诗人具有雅典戏剧家那样严格诗人的伟大气魄，我们也不过是道出一个简单的真理罢了。而如果我们决心只叙述历史上重要时期的审美意识和

---

① 格拉斯哥是英国的一个海港。——译注

② 笛卡儿(Descartes,1596—1650)——法国哲学家。——译注

③ 乔托(Giotto, 1276? —1337)——佛罗伦斯的画家，建筑家和雕塑家。——译注

④ 后文对中古时代建筑的强调可以说明为什么要作这一保留。

⑤ 普拉克西蒂里斯(Praxiteles、公元前四世纪)，雅典的雕塑家。——译注

最清晰晶明的美学思想的话，我们此刻就必须跳过一千六百年去论述但丁，或跳过两千年去论述博克或莱辛。但是，这样一个办法是没有道理的，除非有这样的事实或者可以这样的设想：在这样一段无法解释的漫长时期之后，思想和创作的线索又被人从原来中断的地方重新拾了起来。

实际事实与此恰恰相反。在这段时期中，审美意识从它的希腊发源地出发，走了很长的一段路程。这种审美意识一半包含在心灵和历史的总的运动中，一半也表现在自己的形态中，即表现在艺术和文学以及关于美的批判性思考，或者说思辨性思考中。 78

因此，我们必须在本章和下一章中设法竖立一些里程碑——不管这些里程碑为数多么少，相距又多么远——以便考察对于美的认识从旧世界到新世界所经历的复杂运动。

在亚历山大死后，至少有六百年时间，根源于希腊的文明一直是世界的文明。我们很难明确地回答从什么时候起就不再是这样了。新原则是逐渐在历史上出现，逐渐占了上风的，而不是一下子出现，一下子占了上风的。在公元五二九年查士丁尼[①]封闭雅典的学校以前，至少有两百年时间，新世界的艺术就一直在不断发展，并且已经建立了君士坦丁堡的天智教堂（the Church of the Heavenly Wisdom），以此达到它的第一次高峰。五世纪的普罗克鲁斯[②]也没有能把有一千年历史的哲学传统大大推进，使之远远超过三世纪的普罗提诺。

因此，在本章中，我将只限于论述从公元前三二三年亚历山大

① 查士丁尼（Justinian，483—565），拜占庭皇帝。——译注

② 普罗克鲁斯（Proclus，410/11—485），拜占庭哲学家。——译注

逝世到公元三三〇年君士坦丁堡成为罗马帝国的首都时为止的一段时期。罗马帝国建都君士坦丁堡是一个极其重要的变化。已经有人正确地指出，表现了现代建筑原则而不用传统希腊形式加以掩盖的已知的最早的建筑物——戴克里先的斯帕拉托宫——是在这一变化之前几年内建立起来的①。哲学史家还可以指出，死于三世纪末叶的普罗提诺，作为最后一个伟大的希腊思想家，就已经打破了古代关于美的理论的羁绊，而后来的作家奥古斯丁在四世纪末叶就宣布了理智的怀疑中包含着一种确定性② 这一富于明确的近代特色的原则。而且，虽然诗选派的希腊诗歌在查士丁尼在位时 79 代还显露出古典天才的回光返照，一直活到、至少是一直存在到文艺复兴兴起时，然而，这一不足重视的诗歌艺术的兴盛时代早在基督教时代到来之前，就随着麦利埃哲③ 一去不复返了。

我们都习惯于把亚历山大里亚时代和希腊-罗马时代看做是一个文化衰颓的时期。我们觉得，这两个时代占去了一个神秘的过渡时期的一半左右；而在这个过渡时期中，整个欧洲没有产生任何可以同雅典和爱奥尼亚的创造性时期司空见惯的作品媲美的富于个人天才的作品。我们这种判断同基督教的倡导者力图在人民当中造成的那种印象，有特殊的联想关系。因为基督教的倡导者总是竭力宣扬，这个时期的世界沉溺在邪恶中，没有力量在文化上或道德上作出任何有益的事情来。但是，第一，如果我们采取自然

---

① 建立于公元后313年。参看威廉·莫里斯的《图案装饰史讲演》。这篇文章载于他本人，波因特和其他人的一部讲演集，麦克米伦公司1882年出版。

② 奥古斯丁：《三位一体》，x.14。参看里格：《皮科·德·米朗多拉》，导言。

③ 麦利埃哲（Meleager，公元前一世纪），德国讽刺短诗作者，编有《花环集》，参看下文边码第88页及第162页。——译注

的历史观，我们就必须假定，每一个表面上的衰颓时代中都包孕着后来进步的根源——只要这种进步不是得力于衰颓范围以外的民族。第二，一旦我们公正地留心考虑一下亚历山大里亚时代和希腊-罗马时代的文学和艺术现象，我们就会看出，我们面前的运动是极其广泛而多样的，在每一个转折处，都显露了一种同近代人文主义相似的新感情和新精神。

如果我们尝试去阐明这个时期的各种倾向，以便，比方说，同雅典的伯里克里斯时代的各种倾向相对比，我们就会深切地体会到抽象语言的缺点。先前，在我们尝试说明亚里斯多德所说的 ēthos在诗歌艺术中是指比较晚近的作家所欠缺的一个特点的时候，我们就遇到过这种困难。现在的流行看法认为，亚里斯多德的这些话说明，他是把 Ethos 和Pathos 对立起来的。但是，从他的措词来看，我们很难说这种说法是有道理的。即令我们假定这种提法很好地表达了他的术语所暗含的意思，这种提法仍然很难解释。对于“性格”的描写，从某种意义上来说，见于埃斯库拉斯多，而见于米南达① 少，从另一种意义上来说，又是见于米南达多，见于埃斯库拉斯少。同时，如果“pathos”相当于近代文学中所说的“a sensation”(激动)，远不是我们近代人所说的“pathos”(情致)的话，我们就很难想象后一个时期的戏剧中包含的 pathos 超过《阿伽麦农》或《俄狄浦斯》。

同样，如果我们想要断言我们现在所研究的这个时期的文化相当于“主观性”色调而前一个时期的文化则比较带有“客观性” 80

① 米南达(Menander，前343？—前291)——希腊戏剧家。——译注

色调的话，我们就会遇到明显的矛盾：在这个时期，哲学在很大程度上不那么富于思辨性了，比较倾向于物理观念了，诗歌比较偏重于描写自然美和表现日常生活了，造型艺术转向风景、肖像、解剖研究等方向了，而文学批评则树立了历史观点，并且开始对个人风格作细致的区分了。

再不然，如果我们想提出社会兴趣和个人兴趣的对比，并且断定后一个时期的特点起因于个人把自己的力量自我集中于自己的生活而不是贡献给社会的话，我们又会遇到这样的矛盾：在文学和艺术的世界中，我们在后一个时代却没有遇到前一个时代的那种盛气凌人的个性，反而处处可以找到证据，说明人们对于全人类的观念愈来愈敏感，这是以前所没有的。

因此，看来把上面所提出的几种对比颠倒过来反倒好些。这样说来，我们到底是不是有可能来概括地谈谈这两个时期之间存在的，我们很容易就可以感觉得到的那种差别呢？

事实是，在这里，我们是在一个较小范围内遇到了古代精神和近代精神的对照。在这一情况下，其所以不能找到一个简单的对比，原因就在于，古代精神是单一的，而近代精神却是多种多样的。因此，用任何一种极端的抽象倾向来衡量，近代精神都超过古代精神，只不过由于这个原故，最完美的天才（象最完美的生活一样）所具有的那种完备性和彻底性，不管是学术和想象力方面的，还是政治和社会方面的，都是在一个"近代"时期所难于达到的，事实上，在我们现在准备考察的六百年的过渡时期中，就没有达到。因此，我们完全可以理解为什么同前一个时代比起来，"衰颓时期"的文化既是比较"客观性的"，又是比较"主观性的"，既是比较富于个人

主义色彩，然而又对全人类比较敏感，既是比较富于禁欲色彩，然而又比较富于浪漫主义色彩。

这个多方面的运动的主要方面是值得扼要叙述一下的。目的是要向读者们追述一下他们所已经知道的事实，以便求得一定的解释，倒不是要在我现有的篇幅内详细描写连最浅薄的教科书也不会描写的一大批复杂现象。 81

我们将首先谈谈这个时期哲学中所表现出来的生活的色调和性质（为此目的，这些材料都必须当作单纯的道德史和学术史材料来加以处理）以及所谓“衰颓时代”的文学和艺术所揭示出来的实际的美感。其次，我们将把审美批评和思想史（如果我们对于这一时期的片断论述称得上是历史的话）叙述到富于独创性的希腊思想在普罗提诺的手中结束时为止。

1. 普通哲学和艺术　我们刚才提到的各种极端的倾向有时也表现在单独一个流派的作品或意见中——因为凡是极端都是相通的。但是，一般来说，都分散地表现在各学派的思想或各门类的艺术中。

α. 哲学　如果我们说柏拉图、亚里斯多德和苏格拉底的哲学本质上不参与实践的话，那对柏拉图和亚里斯多德来说是不公平的，对苏格拉底来说是尽人皆知地不真实。然而，即令是对苏格拉底来说，尤其是对他的两位伟大的继承者来说，实践是同对社会的忠诚、公民的责任以及对理性的绝对信念分不开的。但是，当希腊的城市政治失去其重要性，生动活泼的希腊哲学象亚历山大的帝国一样破碎了的时候，就有一种新的风气应运而生。我们不妨顺便说一下，在这种新风气中，过去被帝国雅典的统一的思辨

所暂时抛弃的一些思想线索又被重新拾了起来①。赫拉克利特的学说和犬儒学派的学说在斯多噶学派的学说中得到新的发展，原子说和昔勒尼学派的学说在伊壁鸠鲁学派的学说中得到新的发展，埃利亚学派和麦加拉学派，甚至苏格拉底本人的学说也在某种程度上在早期的怀疑派的消极思辨和实用兴趣中得到新的发展。

在新的政治情况下，外在理性和内在理性之间的和谐、社会组织和社会意志之间的和谐被暂时破坏无遗。因此，个人就被迫把眼光转向自身。一方面，转向他自己的需要和兴趣，另一方面，也转向自己同朋友或者自己同人类的非政治性的关系。对于后几种友谊的新认识是人们的情操和观念以近代的磊落不羁精神和大胆精神向极端发展的典型例子。

82

但是，这种一般的社会情操当时并不足以、大概永远也不足以吸收和指导人们一生的精力。因此，实践的问题又出现了，只不过，这个问题是从新的角度提出的，并且具有了新的分量。问题不再是："在一个符合理性意志的需要的世界上，能够达到什么样的伟大目的？"而是："在一个冷漠无情、可能还充满敌意的世界上，个人怎样才能体面地生活下去，不致郁郁寡欢？"在一时绝望的时候，柏拉图自己②也提出过这样的问题。当我们注意到怀疑派，斯多噶派和伊壁鸠鲁派的创立人都活在同一个时代，都生活在纪元前四世纪末叶的时候，当我们注意到后两个具有明显的伦理色彩的学派在威望和影响上都使柏拉图和亚里斯多德的批判精神和实证

① 参看麦凯尔先生关于雅典的伯里克里斯繁荣时期讽刺短诗暂时中断的论述，载《希腊名诗选集》，第289页。还可参看本书边码第86页。

② 如《理想国》，426。

主义精神的继承者相形之下黯然无光的时候，当我们注意到这两个学派变成了同任何政治集团或部族集团都不具有共同外延的庞大而重要的宗教流派——这是西方世界第一个这一类的重要现象——的时候，我们马上就可以看出，上面提出的问题在理论上同什么流派有关。

斯多噶派把这种新的个人伦理建立在合理性的感情的基础上，而伊壁鸠鲁派把这种新的个人伦理建立在感情的合理性的基础上。除了这种个人伦理外，在这些学派和其他学派当中，还有一种实证的和自然主义的思想倾向。讲授亚里斯多德的学说的提奥弗拉斯塔斯①主要是谈植物和金属。而且，他还仿效尼科马库斯②的伦理学中已露端倪的一种描写倾向，写了一些修身学的著作，其中关于“性格”的论述因为自成一家之言，还被选录和保存下来。提奥弗拉斯塔斯的继承者斯特拉托③则用盲目的自然这一概念代替了上帝的概念，差不多预先④就提出了拉普拉斯⑤的名言：“Je n’avais pas besoin de cette hypothèse-la.”(我不需要这个假说)。

伊壁鸠鲁，尤其是他的伟大继承者卢克莱修⑥，也是这样。除了坚持不懈地努力把一切都归结为物质和运动外，伊壁鸠鲁学派似乎还进行了“撰写文明的自然史的第一次尝试”⑦。尤其是在

① 提奥弗拉斯塔斯(Theophrastus，前371—前287)，希腊哲学家和博物学家。——译注

② 尼科马库斯(Nicomachus，鼎盛期：公元100年)，阿拉伯哲学家。——译注

③ 斯特拉托(Strato，前269—前225)，希腊哲学家。——译注

④ 西塞罗：《学园问题》，前编，ii. 38。Negat(Strato) opera Deorum se uti ad fabricandum mundum.(斯特拉托否认上帝的工作在于创造世界)

⑤ 拉普拉斯(Laplace，1749—1827)——法国天文学家和数学家。——译注

⑥ 卢克莱修(Lucretius，前96？—前55)，罗马诗人和哲学家。——译注

⑦ 见华莱士教授的《伊壁鸠鲁主义》，第117页注。当然，在柏拉图和亚里斯多德的著作中也有许多地方提到这方面的问题

语言的起源问题上，他们提出的观念至今仍具有重大意义。然而，在帮助认识世界的同时，他们还拒绝了斯多噶派所接受的天意安排的观念。由于这个原故，他们对于艺术和美的见解虽然决不是毫无价值的，但却必然会忽视我们所说的审美问题。他们这方面的见解，我们将在下面再加论述。斯多噶派也建立了一种可以追溯到赫拉克利特的物理理论，正如伊壁鸠鲁派创立了可以追溯到原子论者的物理理论一样。

不过，在实证主义的抽象概念和伦理抽象概念同它们的对手怀疑论的冲突中，我们再一次看到术语和名称大批出现。这些术语和名称都带有近代面貌，事实上还通过后来的作家，一直留传到近代。现在，人们对于这些术语要比对于先前的古典哲学比较不那么正式的用语① 熟悉得多。术语大批出现的现象是这个时期的特色。我们以后就会知道，这种现象还扩大到美学科学方面。

例如，“怀疑派”、“教条派”和“经验派”等名称就是在这个时期开始象今天一样广泛使用的。斯多噶派很想确立一个真理的“criterion”②（衡量标准）。这种企图是逻辑退化为形式主义的百验不爽的征候。这个术语的确在柏拉图的著作中出现过③，但那是偶然使用的一个字眼，并不是指真理的试金石，而只是指理解真理的能力，既不限于感官，也不限于理性。

也是由于这样愈来愈觉察到心灵和世界的区别，我们这时还可以看到概念论术语的起源。这些术语通过拉丁作家，一直传到

---

① 我们从柏拉图和亚里斯多德继承的极重要的术语也很多，但这里所指的是后来出现的更大一批具有特殊的近代意义的术语。

② Σχεπτιχός, Δογματιχός, ἐμπειριχός, χριτήριον.

③ 《理想国》，582 A。

我们近代的心理科学中。最初是用“形式”或“种族集团”① 这样的简单术语，来指称一些只是按照其秩序和本质来加以理解，还没有当做与事物明确有别的思想来看待的事实。现在，代替这些术语，出现了另外一些术语，用来指称心灵的完全领悟或预感②，或者用来指称按其定义来说仅仅是一种心理表象的内心思想或念头。把出生时的心灵比做一张有待书写的白纸的著名譬喻是通过斯多噶派流传下来的③。目前流行的“心理印象”之类用语也是从譬喻得来的。这个完整的譬喻虽然渊源于亚里斯多德所使用的一个措词小心的例证④，却是“从西塞罗⑤解释斯多噶派学说的文章中获得它目前具有的粗糙机械形式的。在西塞罗解释斯多噶派的感官知觉理论的一段文字⑥ 中，就出现好几个有近代意味的用语——这几个拉丁化的术语大致可以译为“从外部施加的推动力”、“同意”、“可以领悟”、“领悟”、“把观念印在心上”、“对于所看见的事物的明白的判断(拉丁语 declaratio，希腊语 ἐνάργεια)”(同未伴有这种判断的一种视觉感觉相对而言)。伊壁鸠鲁派也假定心灵和对象之间有类似的作用关系。在心理科学中，伊壁鸠鲁派的术语有一部分和斯多噶派的术语是一样的。 84

---

① ἰδέα, εἶδος, γένος.

② πρόληψις, κατάληψις, ἔννοια, ἐννόημα, φάντασμα διανοίας，见里特和普雷勒尔的著作(第 403 页)中“第欧根尼·拉尔修”一节。

③ χαρτίον ἔνεργον εἰς ἀπογραφήν. 里特和普雷勒尔的著作第 339 页。如果象我设想的那样，“tabula rasa”(白板)就是这个譬喻的话，那么修饰语“rasa”所强调的就不是纸上无字，而是强调它随时都有准备，可以接受印象——这种意义上的细微差别是有一些思辨上的重要性的。

④ 《灵魂论》，424a，18。

⑤ 西塞罗(Cicero，前 106—前 43)，古罗马哲学家。——译注

⑥ 西塞罗：《学园问题》，后编，i. II。里特和普雷勒尔的著作，398。

我们还可以指出，语法格和动词形式的传统名称有许多也是斯多噶派的研究成果，后来又流传到后世。

这些哲学不妨称之为唯理论的哲学。所谓唯理论是同神秘主义相对而言的，虽然不是同感觉论相对而言的。除了这些哲学外，毕达哥拉斯学派的思想脉络也维持不衰，在进入基督纪元以后，还由诺斯替教和新柏拉图主义加以发扬。他们差不多抓住了进化论85 这一基本观点。这就是说，他们认识到，衍生物不一定低劣。

如果我们现在再来看看我们几次尝试给这个时期所下的定义的话，如果我们把我们前面提出的在某种哲学意义上来说确实不算错误的论点重提一遍，指出这一时期的文化和前一时期的文化的区别在于主观性和个人主义的话，我们就必须知道，我们所说的主观性是一种复杂的近代的主观性，而我们所说的个人主义是一种相对的近代的个人主义。这种主观性抱着怀疑态度，摆脱了形而上学，投到唯物主义科学的怀抱，把它当作自己的一个补充因素，即令它还陷入神秘直觉主义，把它当作自己的另一个补充因素。这种个人主义摆脱了部族或城市的狭隘的自私性，象摆脱了自己的有限的自我牺牲一样，而且在它忙于探讨合理的快感问题的时候，它同宗教性的禁欲主义从来都不是相距很远的。

在这样一种文化的必然进程中，有一个特点对我们的研究目的来说，是极其值得注意和极其重要的。这个现象就是：微妙性和学究气离奇地结合在一起，由于经验不断扩展而增多的术语同术语本身表达的缺乏思辨的僵化教条离奇地结合在一起。这种现象在分析之前最初使我们感到愉快，接着就因为肤浅而使我们感到可厌。从伟大的哲学大师得来的观念变成了宗派主义的教条或

词藻华丽的批判的口头禅。但是，由于缺乏生动活泼的思辨，它们又成为不断增长的经验和日益加深的情趣的附着中心。例如，斯多噶派的“自然”就是这样一种观念。这种观念所包含的有秩序的形而上学的内容，对于他们来说，比对于亚里斯多德来说，实际上要少一些。然而，作为一种信仰的旗帜和一种法学理想的象征，这种观念却成为文明世界的扩大所唤起的新希冀的集合点。在我们所研究的这整个时期中，我们都能发现这种新奇的对比。观察、表现力、情趣，甚至还有部分的理论，靠着运动的惯性向前推进。在一个活跃的和有文化的社会里，每一个著作家都把前辈的见解提高了一些，并把自己的洞察力和信念纳入到他面前的材料中去。一些人发表了显而易见的批判，另外一些人提出了显而易见的反驳，还有一些人又把这些批判重新加以申述，只不过不象以前那么粗糙罢了。这样，文学界就逐渐地向前推进着，没有飞跃和跳跃。然而，尽管没有有机思辨时代特有的那种比较深刻的批判，理智也还是逐渐地使自己的语言完善起来，对重要的名称熟悉起来，并且能够更多方面地来欣赏生活了。

86

β. **诗歌**　　这个时期的特点与其说在于深刻的灵感，不如说在于人情味扩散到各个文化领域。在这样一个时期里，究竟有多少成就，在诗歌艺术中尤其明显。

i. **新的拉丁喜剧**　　雅典的新喜剧（据说，它的主要代表米南达在青年时代是伊壁鸠鲁的朋友）一定十分明显地体现了我们所说的许多复杂变化。我们现在只能从一世纪以后的普劳塔斯[1]和

[1] 普劳塔斯（Plautus，前254？—前184），罗马戏剧家。——译注

泰伦斯①的喜剧中大体上了解这种新喜剧的性质。为了我们非常一般性的研究目的，在一定范围内，我们不妨把普劳塔斯和泰伦斯的喜剧就看做是雅典的新喜剧。如果是这样的话，我们就不能不看出，这种喜剧同我们近代的感受力十分合拍。这种情况是亚里斯多芬的作品所缺乏的，或许甚至还是伟大的古雅典悲剧家的作品中所没有的。

合唱被取消了，因为合唱无疑妨碍了现实主义的戏剧表现。幕和场分出来了②，成了全剧的不觉突然的框架，大大帮助了观众理解复杂的情节。这一切对于毫不粉饰然而又很巧妙地再现普通生活的喜剧新题材和新色调，都是非常适合的。

普劳塔斯和泰伦斯的剧本，虽然有把人物公式化之病，却象《汤姆·琼斯》③或《名利场》④一样是用朴素的富于人情味的语言向我们讲话的，而亚里斯多芬这样光辉的天才，除了曾经在文学讽刺作品中对一位朋友们所哀悼怀念的优秀诗人有过一句惋惜之词外，几乎没有给我们留下任何关于家庭事件或家庭情致的描写。描写日常事件的家庭剧——新喜剧肯定是这样一种家庭剧，虽然其中的人物描写得很不完备——触动了任何希腊诗人都没有弹过的一条琴弦，只有雅典天才的独特发展以前的《伊利亚特》和《奥德赛》的两位作者和雅典天才的独特发展将近结束时的幼里庇德斯是例外。当喜剧中出现了严肃地正视现实苦难的故事的时候，喜剧和悲剧之间的绝对差别就开始消失了，因为在这种故事中，看起

① 泰伦斯(Terence，前185—前159)，罗马戏剧家。——译注

② 有人似乎认为，这应归功于拉丁诗人。

③ 《汤姆·琼斯》(Tom Jones)是英国作家费尔丁的作品。——译注

④ 《名利场》(Vanity Fair)是英国作家萨克雷的作品。——译注

来同认真的态度不能相容的随便的妥协并没有完全付诸实行[1]。87
这不单是因为爱情纠葛或风流韵事(并不总是不正常的)和普通男女的人性象在近代文学中一样成为主题，而且也是因为在色调和处理方面，我们不再感到希腊人的冷酷的朴素的利己主义了。而在《阿雅斯》(即《伊翁》)中，在《骑士》中，在《云》中，希腊人却总是以那种冷酷的利己主义，抓住自己的利益不放，把每一个妨碍他的人都当做敌人拒之于千里之外。他们仅仅对两三个主要兴趣中的一个兴趣保有专一的忠心。现在，单纯的没有动机的慈善变成了一种更大的力量。富于冒险精神的奴隶对主人的忠心并不完全是自私的，有时简直无异于高贵。虽然古典悲剧中也有这个主题(亚里斯多芬的喜剧中则很难说有这个主题)，然而，它在艺术中占据中心地位，则是在这样一个时代中——在这个时代里，奴隶的美德开始受到重视，基督教最后又予以承认。在这个时代里，迦太基的奴隶泰伦斯竟然能够成为罗马的著名文人，而来自腓尼基的外乡人芝诺[2]竟然能在雅典建立有影响的斯多噶学派。

因此，虽然没有任何伟大的创作冲动，新喜剧中的有声有色的"生活模仿"却揭示了一个新的经验领域，而且还恰恰是一个文明人永远感兴趣的领域。而且，在这样做的时候，艺术也就用善于观察普通事物的美和善的更大的洞察力以及更微妙的模仿性表现能力丰富了自己，这样就不但逐渐为更大范围的美，而且为更深刻的艺术表现的理论铺平了道路。泰伦斯能说出这样的话来，的

① 《卡普蒂威》也是这样。这是一出严肃的生活戏剧。亚里斯多德的"没有任何一个人杀死任何一个人"(在喜剧中)一语显然是对此表示轻蔑。参看《无事生非》一剧的结束语"明天再考虑他的问题吧"。

② 芝诺(Zeno the Stoic，前336—前264)，斯多噶派创始人。——译注

倘是一件了不起的事：对于一个人来说，凡与人有关的事都不可能是漠不相干的。

ii. 田园诗　除了富于人情味的喜剧的滥觞以外，在伊壁鸠鲁的一代里，还诞生了田园诗。再没有什么事比这件事更能说明当时世界上所发生的变化了。所谓伤感或浪漫主义的个人感情的有意识的发扬在提奥克里塔斯[1]的田园诗中得到依然很朴素而健康的表现。当诗歌艺术中同时充满着热烈的渴望，乡村的风味，对于艺术和歌曲中的美的感觉以及熙熙攘攘、五光十色的城市意趣的时候，我们这样推断是不会有很大错误的：人所以追求自然是因为他已经感到他和自然分开了。古代精神和近代精神的一切区别都暗含着这种对比。事实上，提奥克里塔斯只不过是处在浪漫主义所需要经历的一个漫长而多事的历程的起点而已。在他的作品中，没有对于不可理解的奥妙和无法表达的意义的感觉，有的只是想象力更加敏感[2]的痕迹。这种更大的敏感性所表明的是内心的新的渴望的萌芽。因此，提奥克里塔斯的幻想没有完全脱离生活。他所采集的西西里农民的歌曲至今仍然是他们所歌咏的歌曲。浪漫主义的浮士德还不存在，但是，古典主义的海伦已经开始梦见一些奇异的景象了。在提奥克里塔斯之后一百年内，已知的文学中第一部真正的爱情罗曼史是在罗得岛的阿波罗尼阿斯的《亚尔古英雄历险记》[3]中出现的。

88

① 提奥克里塔斯(Theocritus，公元前三世纪)，希腊诗人。——译注

② 麦凯尔的《名诗选集》，第57页，提出一项必要的警告，要我们不要夸大田园诗中所表现的对自然的爱好和观察。

③ 罗得岛的阿波罗尼阿斯(Apollonius Rhodius，前295—前230)，希腊诗人。——译注

iii. 名诗选集　　最后，除了歌颂爱情、艺术和具有乡村风味的大自然的诗歌以外，我们在这个时期的希腊文化中还可以发现歌颂诗歌的诗歌。在《花环集》（即麦利埃哲在基督纪元前夕所搜集的佳句选集）中，我们不但必须指出他自己的情诗的美，而且还必须考虑到这样一件事的意义：他竟然能搜集到这样一批佳句，而且能在诗集前面写上一篇美丽的献诗，把所选的诗句比做各种花朵。这第一部名诗选集就意味着人们对诗体有了敏锐的感觉，不但如此，还有了某种对历史的延续性的感觉。这部名诗选集是以《神曲》为压轴戏的数量庞大的希腊名诗中最早的诗篇。

iv. 罗马诗人　　只有当我们非常小心地记着我们的研究的特殊目的时，我们才有理由把从卢克莱修到茹文纳尔[①]的意大利古典诗人看做仅仅是一个衰颓时期的最伟大的作家。我们所关心的与其说是艺术成就的大小，倒不如说是艺术成就的具体质量，虽然任何头脑清醒的人都不会否认味吉尔[②]和卢克莱修是伟大的诗人，然而大多数小心的批评家都会承认他们真正的诗歌天才虽然是他们的伟大气魄所不可或缺的，却不象在荷马或索福克勒斯[③]身上那样，构成他们的伟大气魄的核心。另一方面，卡塔拉斯[④]虽然是一位地地道道的诗人，却完全可以列为二流诗人，不单就他的作品的数量而言是如此，而且就他的灵感的范围来说也是如此。

89

但是，如果我们把味吉尔和卢克莱修看做是具有诗歌天才、意

① 茹文纳尔(Juvenal,60? —140)，罗马诗人和讽刺文学家。——译注
② 味吉尔(Vergil,前 70—前 19)，罗马诗人。——译注
③ 索福克勒斯(Sophocles,前 496? —前 406)，希腊戏剧家。——译注
④ 卡塔拉斯(Catullus,前 84? —前 54)，罗马诗人。——译注

识到自己要再现文明世界的本质和体系的伟大人物的话，他们就是一个衰颓时期的艺术的例证。这种艺术由于在他们的强有力的手里不期而然地具有伟大气魄而显得更其惊人。

我们在逐渐凋萎的希腊天才身上所观察到的一切特点在这里都最有力地表现出来了。

首先，其中就有我们在新喜剧中观察到的那种影响的另外一个侧面，一种普遍流行的道德上的真挚，一种责任感和人类观点。人们会说，用这些属性来形容一个文化上的衰颓时期是太奇怪了！但是，正如我们前面所说，思想界的道德情操尤其是这个时代的特色。在这个时代里，个人在群众中是孤独的，只能靠他自己的常识来决定自己的生活。罗马诗人处在一种严肃的目的和善意的气氛中。这是一个有力的例证，可以说明人类的自然进程有力量在伦理上把后来不那么伟大的天才置于前一个时代的更伟大的天才之上。由于道德说教式的或批判的神学闯入艺术领域，在这里，我们还看到了心灵自身分裂的例证。这种心灵自身的分裂是这个时期的相对的近代精神的特色。罗马的"文雅"——这个词本身就是意味深长的——和罗马的说教式的讽刺同荷马的自然的亲切风格及亚里斯多芬的半政治性的正统传统都有所不同。相反，它们是思考力和一个半理论性的观念的产物，因此，同幼里庇德斯的伦理上的抗议和情操倒有几分相似。但是，同幼里庇德斯比，它们更带有世故的色彩。它们不但是接受民间哲学长期教育的结果，而且是在具有多种信仰和多种文明的环境中所取得的成熟的治理经验和容忍经验的结果。

在这一比较富于人情味的气氛中，我们看到家庭的爱和家庭

生活的美终于被诗人所充分领会就不足为奇了。我以为，自从《伊利亚特》中描写了赫克特同安德罗玛克和他的孩子离别的情景以来，以前还没有人写出过象卡塔拉斯的“Torquatus, volo, parvulus”①(戴着项链，小小年纪，飞跑出去）或“Carmen Nuptiale”②(婚礼之歌)这样的诗。奥维特的《英雄们的书简》③虽然不是十分有力的天才作品，却灌注着朴素的柔情气氛，使我们近代的情操马上感到很自在。 90

而且，虽然就爱情故事的新颖和现实性而言，只有卡塔拉斯可以同提奥克里塔斯相比，贺拉斯和奥维特都不能和他相比，然而，在那个领域中，诗歌表现的范围和情致的大大增加，却是艺术史上一个头等重要的事实。对于这位诗人来说，在有些情况下，爱是一个情操问题，而不是一个激情问题，是一种纤细的、甚至是一种嬉戏性的感情，有时，又是一种纯洁而高尚的感情。不管《伊尼德》④

---

① 全诗如下：——

“Torquatus, volo, parvulus
Matris e gremio suæ
Porrigens teneras manus
Dulce rideat ad patrem
Semihiante labello.”
(戴着项链，小小年纪，飞跑出去，
从妈妈的怀抱，
伸出细嫩的双手，
甜蜜地向爸爸微笑，
半开着樱桃小口)

② 这首诗中包含着著名的一段，开头是“Ut flos in septis secretus nascitur hortis”(正如把密室里的鲜花种在花园里)。

③ 奥维特(Ovid 前43—17年)，罗马诗人。——译注

④ 《伊尼德》(Æneid)是贺拉斯的长诗。贺拉斯(Horace、前65—前8年)，罗马诗人。——译注

具有多少人情味，它都是从黛窦[1]的故事中得来的；卡塔拉斯的列斯博斯[2]诗篇中的多种多样的兴致和他对阿里阿德妮[3]的描写，再加上贺拉斯的抒情诗，就构成了一种差不多可以同伊丽莎白时代的歌曲相比的形形色色、应有尽有的情绪表现。从哀悼列斯博斯的麻雀——我以为，这首抒情诗可以直接打动十九世纪每一个读者的心灵——到毫无畏惧地毫无责备地赞美情人[4]，说情人只要有纯洁的感情甚至可以免遭身体的伤害，各种程度的浪漫主义的戏谑、讽刺和严肃，现在都被诗歌艺术所掌握。如果我们认为贺拉斯的戏谑同莎孚[5]的热情相比是一种柔弱的东西的话（事实上也的确是这样），我们毕竟也决不能忘记，能够不断地向可畏的爱神微笑的确是一件高贵而文明的事情，可以和莎士比亚媲美而无愧。我们从歌德那里理解到——我们后来又知道，我们还应该从亚里斯多德那里理解到——艺术是伟大的解放者。

91 同时，在描写激情的艺术的极端边缘上，我们还在《阿捷斯》[6]中发现了诗歌中我所知道的第一段关于反狂乱的描写。这首半"戏剧化的"抒情诗，因为充满了恐怖和苦难，因为充满了对于人的心境和大自然的情调契合无间的感觉，可能是浪漫主义作家中最大胆的作家的作品。如果在探讨了艺术发展过程中的这个阶段

---

① 黛窦(Dido)——传说中的迦太基女王和建国者。——译注

② 列斯博斯(Lesbos)，希腊一个岛屿，在爱琴海中。——译注

③ 阿里阿德妮(Ariadne)是希腊神话中迈纳斯王的儿子，拯救忒修斯逃出迷宫，但又被他遗弃。——译注

④ 贺拉斯的"Integer Vitae"(有气节的一生)。

⑤ 莎孚(Sappho，公元前六世纪)，希腊爱情诗人。——译注

⑥ 《阿捷斯》(Atys)是卡特拉斯的诗篇，描写青年阿捷斯为埃及神话中的自然女神阿格黛蒂斯(Agditis)所追求，最后被变成松树。——译注

以后，我们再回头去看看亚里斯多德怎样解释令人不快的事物的再现所引起的快感的话，我们就会感到，卡塔拉斯的抒情诗中充满了不幸人生的激情和凄凉。我们要把亚里斯多德的解释大大加以引伸，才能把我们在这种抒情诗的急躁匆忙的情调中着魔似的自我陶醉包括进去。

我们可以再一次看到，人和外界自然之间的这种共鸣在深度和内容上不断增进。我们无法否认雅典和爱奥尼亚诗人已经感受到外部世界的魔力。但是，在罗马作家中，描写性的表现虽然离近代风景诗还有极大距离，但已经愈来愈精细和详尽，足以证明人们对自然美本身所产生的自觉的喜悦更加细腻了。这跟荷马那样用暗示性的警句或说明性的明喻提一提自然美是有原则区别的。最值得玩味的是，贺拉斯竟然觉得需要对这种描写性的段落提出抗议①。我努力要阐明的原则乃是，只要艺术活着，它的欣赏和表现范围就要通过一个自然过程不断扩大。在这个过程中，后来的艺术家的“统觉”总是由前辈艺术家留传下来的知觉来准备的。这条原则在我下面详细引证的一段批判中阐述得再也清楚不过了。这段文字的作者对自己所谈的内容是有深刻理解的:

“因此②，味吉尔的生平，说明了他真正是这个国家的诗人，同时，任何真正懂得他的诗的人也都不能否认，这些诗中留下了他一生的全部痕迹。的确，他得力于其他诗人的地方很多，他摆脱不了他那一门艺术中前人的羁绊。他的作品中一切提到鸟儿的

① 《诗艺》，16。“他们描写了狄阿娜的林泉和神坛，或者是在美好的田野里蜿蜒的缀流，或者是彩虹。”

② 《和鸟儿们在一起的一年》，牛津大学的一位导师作，第110页。

段落差不多全都是从荷马、赫西奥德、阿拉塔斯[1]或提奥克里塔斯那里得来的。但是，这些段落虽然是从上述几位诗人一脉相承下来的，虽然还带有祖先的特征，却是活生生的新一代，并不是纯粹的模仿者所仿制的无生气的副本。它们的美和真不是希腊诗歌的美和真，而是意大利诗歌的美和真。不管什么人，只要他把别的罗马人、西塞罗、弗斯塔斯和杰曼尼库斯所翻译的阿拉塔斯著作的译本，同味吉尔的第一部农事诗比较一下，就一定会注意到一个纯粹的翻译者和一个把新的生命和不朽的生命灌注到前辈作品中去的诗人是多么的不同。在味吉尔的全部诗篇中，很难发现哪一行提到鸟类或任何其他动物的习性的诗句同意大利博物学家所说的事实不合。”我毫不怀疑，味吉尔所改进了的段落都成了他自己的观察的指南和起点。

同时，我们还必须把对于自然的热爱同这种感情的补充和条件——对于城市生活的感受——比较一下。在罗马的熙攘繁华的相形之下，田园情调更显得强烈了，给具有这种双重情调的诗句带来了异常庄严的风格。这种特点在味吉尔的作品和贺拉斯的作品中都有明确的反映。十九世纪的大城市居民，不管是在伦敦也好，在巴黎也好，在柏林也好，在纽约也好，对于这种善于感受相互补充的乐趣的锐敏感觉，一点也不感到生疏。靠了这种感觉，人们一方面认识到集中在城市里的最高的权力和利益——“res Romanæ perituraque regna”（罗马的事情就是知识和统治），另一方面又感受到乡村生活的质朴的意趣，两者的确可以在某种程度上相得益彰。

① 阿拉塔斯（Aratus，前315左右—前245左右），希腊诗人。——译注

因此，这两个极端，即对乡村的热爱和对城市生活的共鸣——在味吉尔的作品中，还有比“Si non ingentem foribus domus alta superbis”（否则，你就夸耀房高门大）更高贵的诗句吗？——就在一种压倒一切的新的感受中结合起来。在罗马时代以前，世人是不可能有很多这样的感受的。《意大利颂》所表达的就不止是对意大利风景的热爱。其中还有浓厚的历史情趣，即文明发祥地的民族责任感。这种情绪是由意大利和文明世界各地的关系所引起的，按其性质来说，可以同对于生活和风俗中的画意的欣赏，相互加强。对画意的欣赏基本上和历史题材有关。虽然我以为我们在任何古代作家中①都找不到它的高级的表现，如对于建筑物遗迹的赞赏，这却只是对人类的关系的产物。对人类的关系实际上是外界自然引起的一切愉快的根源②。 93

无论如何，味吉尔在谈到罗马时显然具有的民族“使命”感，给生活的一切外部现象都带来了新的尊严和意义，使得他的感受更加锐敏，使得他的表现具有特有的庄严。

但是，我们也可以在灿若明星的一群罗马作家中间看到一种确凿无疑的衰落的迹象。二、三流的诗人倒是更完备的艺术家。我们不妨说，卢克莱修和味吉尔是太伟大的人物了，在一个心灵处于

① 西塞罗的著名信件《致 Sulpic. Ruf》,4,5以及公元前一世纪和二世纪的许多佳句中所表现出的感受，同这种感受很接近。参看麦凯尔的《名诗选集》，第62页。

② 这种明确的历史情趣可以在多大程度上使风景本身的意趣有所不同，是一个很难回答的问题。请把味吉尔的《意大利颂》（农事诗，ii,136以下，尤其是167各行以下）同罗斯金的《七盏建筑明灯》第163页所载的下列一段文字比较一下：“那些永远在生长的花朵和永远在流动的溪流是用人的韧性、勇气和美德的浓重色彩染成的。向黄昏的天空升起的黝黑山岭的顶峰带有更深刻的尊严，因为这些顶峰的远远的阴影向东落在乔克斯(Joux)的铁墙和格兰逊(Granson)的四方形城寨上。”

紧张状态并且同自身分裂的时代里，不可能成为完备的诗人。卢克莱修的许多作品是纯粹的科学。味吉尔的许多作品，虽然不是矫揉造作的(从最粗俗的意义上来说，也即同真诚相对立的造作)，却也是从实用的兴趣，即从纯历史的兴趣出发的。这种兴趣是那个时代的特色，但是同艺术应有的朴实性是不能相容的。

γ. **造型艺术和建筑**　　我们的任务不是写美的艺术史，而只是要指出在哪些突出的地方，美的观念在一些明确的影响下有所加深和扩大。因此，目前我们无需再对造型艺术和建筑多加论述，因为造型艺术和建筑的趋势大部分也不超出我们刚刚论述过的文学中的各种趋势的范围。但是，看来，我们有必要提提少数具有极大意义的明确的现象。

其中一个现象就是四世纪和此后的绘画和雕塑中“寓言”手法的流行。照我的理解，寓言是同用花蕾的线条表示生长和生意的自然象征主义，以及把雅典娜女神同勇敢的观念和智慧的观念联系起来的根深蒂固的传统象征主义相对而言的。因此，一般来说，按照一个抽象观念命名的一个想象性的表现就具有寓言性。当然，寓言性也有各种程度之分。例如，爱神伊罗斯就主要是一个想象中的人物。他的标志是由传统决定的。没有人会说伊罗斯是一个用来象征爱情的寓言手法，因为他并不单单是一个内容局限于某一理智观念的纯粹的符号。莱锡泊斯① 的“凯罗斯”(机会之神)雕像究竟算不算是真正的寓言②，一半决定于这个观念在多大程度

① 莱锡泊斯(Lysippus，公元前四世纪)，希腊雕塑家。——译注

② 卡里尔(Carriere)的著作 ii，396 认为这是寓言。奥韦尔贝克 (Overbeck)的著作，ii. 107 对这一点表示怀疑，理由是：α，这种处理是传统性的，β，所谓的标志的存在是不能肯定的。

上是传统的(举例来说,现在有人说这是仿效赫耳墨斯[1]的处理方法),一半决定于它在事实上是不是带有一把刀子,带刀子的目的仅仅是要使人想起希腊人用来表示情况危急的一句流行的用语:“在刀刃上讨日子”。无论如何,阿帕利斯[2]的《污蔑》(波提切利[3]根据琉善[4]对这幅作品的描写,绘成了名画《乌菲齐》)必须完完全全看做是寓言,而且,看来,代表美德、和谐、正义之类观念的寓言式的人物构成了希腊-罗马时代雕塑的一个正式分支。

此外,城市、国家和人民的理想性的人格化,虽然在雅典艺术的繁荣时代还不存在,到这个时期就已经占有了显著地位。莱锡泊斯的学生优蒂采德斯的《安提戈涅的命运》中的人物就是这样[5]。这又同罗马时代特有的凯旋门浮雕艺术结合起来。在这种艺术中,历史趣味代替了艺术价值。同抽象的寓言完全相反的最后似乎还有希腊-罗马时代的伟大的风俗和肖像雕塑艺术。不过,这种艺术通过理想的或者说神格化的肖像(如把亚历山大当做宙斯描写的肖像或安东尼的肖像),差不多又重新回到寓言的领域。

在别的方面,还有一种类似的流派出现。在罗得岛学派的雕塑中,我们可以找到一种描写残酷的而不是悲剧性的恐怖情势的特别倾向[6]。在帕加麦斯[7]的阿特拉斯的宫廷中,由于同高卢人发

① 赫耳墨斯(Hermes)——希腊神话中的信使神,兼司商业和道路等。他的标志是一双带翼的便鞋、一支权杖和一顶带翼的帽子。——译注

② 阿帕利斯(Apelles,公元前四世纪),希腊画家。——译注

③ 波提切利(Botticelli,1444?—1510),意大利画家。——译注

④ 琉善(Lucian,公元二世纪),希腊讽刺文学家。——译注

⑤ 奥韦尔贝克的著作,ii. 134。

⑥ 这是从帕哈秀斯(Parrhasius)起这个时代的绘画所表现出的一种倾向。普鲁塔克:《论大胆的诗人》,3。

⑦ 帕加麦斯(Pergamus)是古代希腊的一个王国,兴盛于公元前263—133年。国土包括小亚细亚西部大部分地区。——译注

生敌意的接触，又出现了一种富于特色而感伤的新主题。一个垂死的高卢人的雕像《垂死的斗士》就是这种主题的著名例子。在罗马，共和政体即将结束时，帕西特利斯学派又把细腻的感伤主义、矫揉造作的复古主义和得自活的模特儿的解剖学观察三种倾向奇妙地结合起来。

庞贝古城壁上的装饰可以证明，风景画有了一定的发展。据此，我们好象可以假定当时人们已经能够直接欣赏风景美了。但是，事实上并不是这样。有人观察到一种奇怪的现象："在庞贝和希尔姑兰[①]两城所有的墙壁上，似乎没有一个主题可以明确地称之为地方性的主题"[②]。这说明，灵感的源泉主要是传统性的，虽然这些画家描绘自然界的技巧——如描绘水果的技巧——受到近代专家的高度赞扬。[③]

关于建筑和小型艺术的地位，我可以简单地指出，宝饰业和金银饰业等手工艺，由于需要精密的技能又极其精巧，愈来愈引起罗马富裕的上流社会的注意，逐渐取代了彩画陶器花瓶的比较朴素的美。其次，我还想从一位最有资格下判断的著作家[④]那里引证一段颇长的文字。我觉得我无法用我自己的话更扼要地或更适合于我们的目的地来表达这段文字的内容。

"谈起希腊建筑形式的传递问题，我们就马上要想起罗马的建

① 庞贝(Pompei)和希尔姑兰城(Herculaneum)都是意大利古城，公元79年埋葬于火山，在近代被发掘出来。庞贝，近年来又毁于地震。——译注

② 见《大英百科全书》"考古学"条目，穆里(A. S. Murray)。

③ 见《大英百科全书》"考古学"和"壁饰"两条目，米德尔顿教授(Prof. Middleton)。参看波因特(Poynter)的文章，载《艺术讲演集》，麦克米伦公司1882年出版。

④ 威廉·莫里斯的文章，载《艺术讲演集》，麦克米伦公司1882年出版，第151页以下。

筑，因为人们有意识地当做古典时代的礼物来加以接受的一切遗产，正是通过这条道路留传下来的。罗马艺术的一切特色的起源问题都相当暧昧，可以说是太暧昧了，以至凭着我这一点粗浅的知识，我甚至都不敢正视它。即令谈起它来，我也最好把它叫做搜集在一起冠以罗马之名的好些民族的艺术。因此，可以说，我所指的罗马艺术包括有助于它的创立的一切影响。

“要是有人问我们，这些集拢在一起的民族艺术对近代艺术有什么影响，我就看不出有什么别的影响，只能说，它发明了建筑艺术——仅此而已。最初，庙宇在各民族中间的确有这样那样的形式，上面也的确有这样那样的装饰，但是，这些风格究竟还有什么别的特色，我们就不知道了。到一个很晚的时代在现今的意大利所建造的一座寻欢作乐的游乐城——可以说，这座游乐城是由于毁于火山，才保存至今——是可以说明一座希腊房舍有可能是什么样子的现有的唯一遗迹。至于别的方面，尽管希腊雕塑奇迹很多，我们仍然不能不这样设想：希腊人对于后世的世界建筑没有多大影响。这种建筑式样没有弹性，没有生长力。它存在在自己的国家里，只能用于最初促成它的诞生的礼拜和祈祷用途，不能用于任何别的用途。但是，冠以罗马之名的人们的建筑就不同了。首先，他们抓住了拱这一伟大的发明。对于需要住房的人来说，这是再重要也不过的发明。拱当然不是他们自己发明的，因为古代埃及已经有了拱，在能够制造砖的巴比伦，拱显然也是很普遍的。不过，过去使用拱是出于必要，形式很不美观，罗马人首先使拱在建筑中变得很美观，这样，就解决了今后文明的建筑必须怎样的问题。他们的建筑虽然很富丽堂皇，但不再是只可用于庙宇了——不再是只可用

96

于神龛(即神的象征)的神圣围栏了。它可以用于各种用途了——可以用于教堂、住宅、导水管、市场或城堡了。它不再是一个国家或一种气候下的建筑风格了,它既适用于北方,也适用于南方,既适用于暴风雪的气候,也适用于大风沙的气候了。虽然在它死了的时候或者快要死了的时候,腐儒们给它订了一些硬性规则,但是,在它活着的时候,它却不是墨守成规的,它总是服从着自然法则,至少在它的营造性部分是如此。总之,它是一种新的艺术,文明的伟大艺术。

“我们所说的一切的确主要只适用于作为一种建筑风格的罗马建筑。在装饰问题上,被征服者的艺术就完全征服了征服者,而且一直到罗马的国势衰微,它的管辖变成一个收税机器的时候,它才开始力求摆脱希腊的羁绊。而且在几世纪中,世界各地的罗马君主一直认为小小的木质神龛是一种神圣的形式,必须刻印在一切堂皇的建筑上。罗马人的建筑装饰中可以明确地称为图案的那一部分当然也完全要服从希腊的先例。它是把希腊的图案加以修改而成的,还多多少少比不上希腊图案,不那么精美了,也不那么严谨了。巨大的逶迤延伸的漩涡花样构成闯入各种艺术的罗马图案的主要部分。这种漩涡花样大部分由苴茗叶形成,苴茗叶长势不十分多样化,也不十分精致,和沉重的反卷的花朵混合在一起。这种花样中没有神秘意味,它们的长势也没有多少生趣,虽然它们是富丽而漂亮的。事实上,它们根本很少是长出来的,倒是拼凑在一起的。因为在真正的脉络分明的图案中,小茎是从大茎上自然而然地长出来的,叶和花朵从茎上自然而然地长出来的——整个花样象真的树或花朵一样是活的——这一切都是罗马艺术以后的艺术

的发明，在古典世界和古代世界都还不存在。不过，在这种发明出现的时候，它的灵魂却是包藏在主要是由希腊-罗马装饰组成的躯壳中，因此，这种出色的罗马漩涡花样图案，虽然本身并不十分美，却是十分美的事物的父母。或许，在华美的镶嵌细工——一种冠以罗马之名的特种工艺中，最能看出新艺术的先声。在这种艺术的遗迹中，你可以看到神秘意味比较重和脉络比较分明的枝叶秀挺的布置以及比较自由和比较合乎自然的图案。尽管简单的材料常常给工匠带来限制，它们的色彩仍然布置得很巧妙，很美。总之，从这种遗迹中，已经可以看出把晚期的罗马艺术（旧艺术中的最后一种）变为拜占庭艺术（新艺术中的最早的一种）的那种巨大变化的浪潮即将来临。

"这种变化持续了很长时间。有很长时间，旧世界的病入膏肓的艺术一直没有完全断气。那种艺术很有力量，很系统化，以致连它的没有生命的躯壳都很不容易消除。这种变化的第一阵震动是在首要的艺术——建筑艺术——中出现的，或者说是再一次在营造艺术中表现出来的。象我在前面谈到表现了这种运动的最早的建筑物，即斯帕拉托宫时所说的，建筑艺术的装饰方面远远落在营造方面的后面。在那座建筑物中，你第一次可以看到拱在自由运动，没有希腊横梁建筑的假支柱。因此，在文艺复兴时代的腐儒们重新使用这五种式样来束缚世界以前，这五种式样一直只不过是历史陈迹而已。" 98

在上面关于希腊化时代和希腊-罗马时代的衰颓现象的综述中，我不能不强调指出这个衰颓时代的积极成就，因为那个时代的美学思想是从这些成就中吸取自己的材料的。我深知，这样一来，

读者很可能要质问我：我的意思是不是要否认的确有一个衰颓时代，我是不是忘记了希腊-罗马文明的粗俗和野蛮的现象，我是不是认为基督纪元开始以后扩大到各种主要艺术中去的文化上的黑暗是一个同古代生活中道德上和文化上的破产毫无联系的历史事件。

只有联系我们的问题的哲学方面，才有可能彻底论述这个问题①。目前，我们只能限于指出，说明旧世界文明的衰微的各种现象本身是我一直想阐明的几种对比中的一个重要项目。最后注定要打破古典传统的束缚的那种精神在一定程度上是靠了恢复古典传统而起家的。但是，旧生活中不可能赋予新意义的东西自然要陷于愈来愈腐坏的状态。一种新的冲动愈大，创造适合于新冲动的感官形式的过程也就愈沉闷而缓慢，这是很自然的事。在一个漫长的过渡时期中，那种精神大体上要敌视感官或肉体，也是很自然的事，虽然这种过渡背后的连续性其实从来没有中断过。通过智力和感受和信仰的一切表面上的冲突，不自觉的建筑艺术在继续发展着，把必要性升华为表现，因此，调和问题是通过进行来解决的，精神上的宗教在它还没有认识到需要一种感官表现的时候，就已经获得一种感官上的表现。在文艺复兴以前，旧世界的传统，不管是在艺术方面也好，在思辨方面也好，到底在多大程度上不断地影响着新世界，这是一个困难而有趣的问题。但是，我们必须记得，基督纪元并没有标志着世界的奇迹般的新生。我们现在只不过是根据这一看法来端正我们对历史的认识而已，因此，很可能进步的

99

① 关于这方面的论述，请参看《大英百科全书》中哈奈克教授（Prof. Harnack）所写的“新柏拉图主义”条目。

连续性迄今为止是被低估了，而不是被高估了。

2. 美学思想　　在转而谈到亚历山大里亚时代和希腊-罗马时代的美学思想时，我们必须马上承认，我们所要探讨的不是连续出现的完整的学说，而是只言片语表现出来的流派。亚里斯多德以后的许多艺术论文已经失传。但是，事情很清楚，真正的审美思辨不是，也不可能是新柏拉图主义以前的各主要哲学所关心的中心问题。只有对于善于把握整个人生的思想家来说，关于美的理论才有可能产生丰硕果实。斯多噶学派、伊壁鸠鲁学派或怀疑派等不完整的学说根本不相信实在能在人的感受或幻想中得到表现。新柏拉图主义也是一种不完整的学说，基本上是神秘的，也就是说，对人生和科学丧失信心，因而不能不让位于基督教。但是，正象基督教虽然是一种具体的生活原则，仍然经常陷入可厌的片面性一样，新柏拉图主义虽然不是一种具体的生活原则，却也是极其深刻的，足以在一个时期使胸襟宽阔的人们对实在的合理性产生全面的信念。

不过，片面的哲学所以常常肯定地能给人以启发，还因为它们充分利用了它们所承认的一点点真理。在这方面，斯多噶学派和伊壁鸠鲁学派也不是例外。在谈了这些哲学的美学方面以后，我们还需要对比较偏重于文学和修词学方面的评论加以扼要的论述。最后，在本章末尾，我们还要谈一谈公元三世纪的新柏拉图主义的理论。

i. 斯多噶学派　　斯多噶学派的泛神论使得公元三世纪的克吕西普斯[1]认定，“有许多动物所以被大自然创造出来是为了美

[1] 克吕西普斯(Chrysippus，前280—前207)，希腊哲学家。——译注

的缘故。她喜爱美，她喜欢这些动物的色彩。”例如，大自然是为了孔雀尾巴的缘故而创造出孔雀的，因为这种尾巴很美。这种见解在我们看来当然是很轻率的，因为我们认为在自然界中并不存在什么目的，只存在因果性。但是，这种看法也有它的价值，那就是明白无误地指出了自然美的事实和问题。这种自然美同人的创造物是相似的，同人的情绪也是和谐一致的，不管它是怎样变成这样的。

100

据西塞罗记载[①]，克吕西普斯说：“只有宇宙是完美的，人是不完美的，虽然人身上有完美的某种粒子，它是生来要观照和模仿宇宙的。”单是用语的不严密似乎就使我们觉得这些思想很亲切，我们仿佛听见了基督教的神学家和十九世纪的艺术批评家所唱出的类似论调。“观照和模仿”或许可以肯定至少包括用雕塑和诗歌的形式进行复制。有些斯多噶派的学者也不是完全没有这种自由主义的见解。克吕西普斯以后两世纪的波赛多尼阿斯[②]就认为诗歌“包含着对于人间和神界事物的模仿”。这和亚里斯多德的提法差不多一样。

但是，一般斯多噶派学者的意思却不是这样，而且愈来愈不是这样。他们所谓对宇宙的模仿，倒是我们从乔治·赫伯特[③]那里所了解的那种意义上的模仿：

"Entice the trusty sun, if that thou can,

---

① 《论神的本性》ii.，14。

② 波赛多尼阿斯（Poseidonius，纪元前一世纪），希腊斯多噶派哲学家。——译注

③ 乔治·赫伯特（George Herbert，1593—1633），英国诗人。——译注

From his ecliptic line, beckon the sky.

Who lives by rule then, keeps good company.

(如果你办得到,就请你引诱靠得住的太阳离开黄道,

就请你向天空发出召唤。

循规蹈矩的人总是能结交好的友伴。)

斯多噶派对于想象力采取机械的看法,对于情绪采取否定性的或者说唯智主义的看法,并且要求“理论”兴趣完全服从“实用”兴趣(这是实践已经主要变成一个理论问题的那样一个时代里的特色)——这一切影响都妨碍斯多噶派提出一个完满的审美表现的学说,因而也妨碍他们对于人在自然中的地位的观点臻于完备。最后,塞内卡① 则把各种造型艺术都看做是感官的单纯的奴仆,象烹调术一样。这种见解同柏拉图略有几分相象。(我们当在后文说明,伊壁鸠鲁派的见解也同柏拉图有几分相象。)在塞内卡看来,唯一真正自由的艺术是哲学(它是以美德为目的的艺术)和诗歌(在它能够成为传达哲学观念的工具的时候)。对于思辨目的来说,这样一种看法意味着完全抹杀一切有成果的区别。

ii. 伊壁鸠鲁学派　伊壁鸠鲁学派反对斯多噶派对于神意以及对于人和自然之间的合理的亲缘关系的信念,因此,他们不相信艺术具有表现合理的内容的客观价值。他们的理由和斯多噶派相反,但结果却和他们一样。同西塞罗同时代的斐洛德穆斯写 101 道:“音乐是非理性的,不能影响灵魂或情绪,和烹调术一样不是表现性的艺术(直译是“模仿性的”)②。这一非难的矛头直接指向我

① 塞内卡(Seneca,公元前4? —公元65)罗马哲学家。——译注

② 我引自米勒(Müller)的著作,2,193: Οὐδὲ γὰρ μιμητικὸν ἡ μουσικὴ μᾶλλον ἤπερ ἡ μαγειρική.(因为音乐,它不是一个模仿性的东西,它不比烹调术更这样。)

们在柏拉图的著作中，尤其是在亚里斯多德的著作中已经看到的那条主要的路线，即朝着深入分析表现的方向前进的路线。

纯感觉的美学总是要同相反的另一极端纯形式的美学殊途同归，因为纯感觉的美学的基础就在于接受某些简单事实：究竟是什么东西能给人以某些快感。卢克莱修认为，锯的刺耳的噪音和人们熟练地弹奏乐器时所产生的乐音应该归因于锯的物理要素有棱角，而乐器的物理要素平滑，而且，他还进而对色彩和气味作了类似的解释。这是很有力的论调。我不能同意夏斯勒对这种论调所持的轻蔑态度①。当然，这种说法在卢克莱修来说只是一种猜测之词，很可能就色彩和气味来说，是永远也说不通的。但是，声音的刺耳和和谐的差别却是由于发音体所受的冲击有差别而产生的。在冲击运动的图形描绘中，我们至少可以很方便地用不同的形状来表示发音体所受冲击的差别，而且，虽然感官愉快方面的差别并不能说明或者符合于艺术美方面的每一差别，然而，了解前者却是美学的一个必不可少的要素，即令只是为了说明它和后者的联系的范围。

同一诗人在另一段文字③中所提出的两个有关历史的假说——说人是从鸟儿那里学会歌唱的，是从卢苇丛里的风声中学会器乐的——显然比不上亚里斯多德的美学人类学。但是，卢克莱

---

① 见《美学批评史》，i. 210。卢克莱修的著作，ii. 408。

② 参看赫尔姆霍兹(Helmhotz)的《通俗科学讲演集》第1集，第68页(英译本)。"音叉所产生的声波呈半圆形，因此，音叉的声音有极柔和的音色；箏和小提琴所产生的乐音的音色，在粗糙(原文为 harshness，也有刺耳之意——译注)方面同它们所产生的声波的有棱有角的形状是相似的。"

③ 卢克莱修的著作，5，1378。

修的作品中到处贯穿着人类不断进步的观念和坚决恪守物理解释的精神，还有对于自然美的丰富感觉（这种感觉可以魔术似地反映在诗歌运动中，象在味吉尔的诗篇中就是这样）。这就使卢克莱修的作品，象我们自己对于必要性中包含的美所产生的感受一样，多少带上几分异彩和神秘意味。

iii. 亚里斯塔卡斯和佐伊勒斯　公元前三世纪亚历山大里亚时代的亚里斯塔卡斯[①]和佐伊勒斯[②]的文学批评也必须提一提。因为他们的文学批评对于一种历史观念的形成是有贡献的，即令这种历史观念还是一种低级的历史观念——一部伟大作家的名册[③]。这种观念又在晚期的罗马批判中重新出现。事实上，看来，佐伊勒斯一定是束缚了而不是解放了人们对文学作品的理解，因为他主张死扣字眼，而不是象亚里斯多德那样聪明地考虑到各种譬喻意义。承认一部作家名册，给每个希腊作家配上一个罗马作家（常常没有多大根据）的习惯，同当时把风格分为三大类，给每个作家都贴上一个标签以资区别的习俗有关。贴标签时比较有见地的一个例子是麦利埃哲的《花环集》的诗体代序。 102

说来很奇怪的是，三种风格的区别不仅被应用于荷马诗歌中的讲说者，而且据说还是荷马首创的[④]；就两个极端，即繁缛风格和简洁风格而论这一见解在安特诺[⑤]对于尤利西斯[⑥]和梅纳雷阿

① 亚里斯塔卡斯（Aristarchus，前220？—前150？），希腊语法学家。——译注

② 佐伊勒斯（Zoilus，公元前4世纪），希腊修辞学家。——译注

③ 内特尔西普教授（Prof. Nettleship）的著作，载《语言学杂志》，xviii，230以下。

④ 参看内特尔西普教授的著作，第1章，其中有格利阿斯（Gellius）的引语。参看《伊利亚特》，3，200。

⑤ 安特诺（Antenor）是希腊神话中特洛伊城主和派领袖。——译注

⑥ 尤利西斯（Ulysses）是《奥德赛》中的主人公。——译注

斯[1]两人的讲话的评论中确实不无根据。人们可以很容易地想到，除了这两个极端之外，自然还有中间的风格。

我们很容易觉得，文学批评和修辞学批评的这一方面既无用又乏味。但是，它的确帮助决定了更重要的动向。

iv. 后期希腊-罗马批评家　后来的罗马批评家由于对修词学发生兴趣，已经对艺术的目的有了基本上没有偏见的认识，虽然这种认识大部分还不是用美学方式加以阐述的。演说象艺术一样，毕竟也是一种自我表现的方式。他们由于把诗歌和演说加以比较，或者说，加以混淆——造型艺术是通过一个常见的譬喻同诗歌联系起来的——就有力地表明了艺术的表现目的和工具。由于这样把演说和造型艺术加以类比而提出的一些批评，还有高度的历史公道感。例如，公元前一世纪的哈利卡纳萨的狄奥尼修[2][3]写道："有一些古代的绘画，色彩很朴素，颜料的混合并不多样化，但

103 却具有真实的（ἀκριβεῖς，朴素？）轮廓，因此在这方面有很大的魅力。后来的绘画在轮廓方面就差一些了，但是却利用明暗法的各种效果经过更细心的雕琢，在颜料混合的多样化方面也有其优点。"我们没有看到过他所说的那些绘画，但是，他描写的情况似乎符合于人所共知的青年期的艺术和衰微期的艺术的差别。亚里斯多德说过，古代艺术家的作品全都很坏，我们希望他所指的是一个不同的时期[4]。

---

① 梅纳雷阿斯(Menelaus)是希腊神话中海伦的丈夫。——译注

② 哈利卡纳萨的狄奥尼修(Dionysius of Halicarnassus，公元前7年左右)，希腊学者。——译注

③ 参看内特尔西普的著作，第1章。

④ 《问题集》，895，a 35。

不过，这时的批评却是千篇一律的，而且开始丧失生气。就连西塞罗，我们发现他也往往对伟大的画家和雕塑家给予简短而形式的评价，虽然他对他们的艺术的确怀着真正的热爱。在昆蒂良①的作品中，独创性似乎就更少了，学究气就更重了②。至于公元三世纪的弗朗托，说得简单一些，他仿佛就只知道给每一个艺术家或诗人贴一个标签。

不过，在西塞罗的作品中，在冠以朗吉弩斯③之名的论述崇高问题的作品中，在普鲁塔克④的作品中，在戴奥·克吕索斯托姆⑤的作品中，在斐洛斯特拉塔斯⑥的作品中，还有一些别的东西值得注意。

西塞罗在哲学上是一个折衷派，我们当然不能希望他有独创的思想。但是，他是诚恳的、坦率的、博学的，同时还保有熟悉实际生活的人所特有的直接知觉力。因此，当他断定希腊人眼中的美是指部分对全体的适当的关系的时候⑦，我们就可以知道，这一见解已经成为流行的看法了。当他把美的形式同艺术家所摹写的心理形象混为一谈，从而歪曲了⑧柏拉图关于抽象形式的学说的时候（这种心理形象就一位宙斯来说和就一位雅典娜来说，显然是一样的，而且在“我们的”头脑中永远可以比菲迪阿斯的最伟大的作

① 昆蒂良（Quintilian，40？—100），罗马修辞学家，批评家。——译注

② 在这一判断方面，我依据的主要是内特尔西普教授的著作，第1章。

③ 朗吉弩斯（Longinus，卒于273年），希腊哲学家。——译注

④ 普鲁塔克（Plutarch，46？—120？），希腊传记作家。——译注

⑤ 戴奥·克吕索斯托姆（Dio Chrysostom，约40—115）希腊诡辩学者和修辞学家。——译注

⑥ 斐洛斯特拉塔斯（Philostratus，170？—245）希腊哲学家。——译注

⑦ 《论义务》，I，27。

⑧ 《演说家》，第2，3两章。

品都美），我们就知道，他对待艺术是太认真了，以致把艺术家的心理形象和柏拉图明确地认为艺术家永远也无法领会和再现的那个最高客观秩序混为一谈了。我们可以谴责他用一种荒谬的抽象方104 法，把心理理想看作仿佛是一种不依赖于天才、勤劳和经验的先天观念，但是，我们决不可忽视，他实际上是把柏拉图的主张改进了。

我们可以看出，西塞罗除了抱着严肃的态度来评价艺术以外，还象罗马诗人一样，对自然风景的美有了愈来愈锐敏的感觉，而且这种敏感还同一种充满情趣的神意论① 结合起来——在克吕西普斯的作品中就是这样，在近代，经常也是这样。西塞罗或许还不能把美和用途区分开来，但是，在另一方面，这已经近乎对画趣和崇高具有感受力了。

此外，他虽然荒唐地提到一种单一的、抽象的、显然是先天的美，但是，他也提出了一项真正重要的见解，足以补偿前一缺点而有余："我们可以看到，美有两种。一种美在于秀美，另一种美在于威严；我们必须把秀美看做是女性美，把威严看做是男性美。"②

就我所知，在这以前，还没有人把美再细分为几类（除了所谓道德的和智慧的美以外）。亚里斯多德也只能说是从推论上来说作过这种区别，因为他曾经把各种艺术门类加以区分。这一步骤同恪守纯形式的希腊美学的态度，是不相容的，因此是一种比较深入的分析的必要条件之一。

那部论述崇高的著作，前面标有朗吉弩斯的名字。朗吉弩斯

---

① 《论神的本性》，xxxviii.，xxxix。"让我们把有名的美术品撇在一边，用我们自己的眼睛去看看我们所谓由神意形成的那些东西的美吧。"在这一系列美的事物中，他所举出的有嶙峋的岩石、山洞和山脉。

② 《论义务》，I，36。席勒在《秀美与威严》中所指的不正是这一段文字吗？

是公元三世纪的文人,又是齐诺比亚[1]的秘书。因此,最权威的学者[2]现在都认为,整个来说,这部著作是奥古斯都时代以后不久的作品。单是ὕψος("崇高",直译"高度")一词成为美学批评或修词批评的一个术语(这是希腊-罗马时代流行的大量同类术语之一[3])就是一个值得注意的事实。这篇论文在哲学上的重要性倒不在于它对崇高的性质作了任何有系统的洞察,而在于它证明心灵在这方面已经变得敏感起来。不过,这位作者已经具有了这种洞察力的若干要素。"崇高可以说就是灵魂的伟大气魄的形 105 象。"[4]"我们是自然所宠爱的子女,自然的计划不是叫我们卑鄙而下贱——不,她把我们带到生活和整个宇宙中,就好象把我们带到某一个巨大的竞技场中一样,为的是使我们同时既是她的伟大行为的看客,又是她的伟大行为的野心勃勃的竞争者,而且,从一开始,就在我们的灵魂中植下了对于一切伟大的事物,对于一切比我们自己神圣的事物的不可克服的渴望。因此,就连整个世界也不够宽广,不够人的思想任意翱翔,而人的心灵也常常超越空间的界限。当我们综观整个生命界,看到生命在一切优雅、宏伟和美丽的事物中无所不在的时候,我们就马上可以懂得人的存在的真正目的。正是因为这个缘故,自然才促使我们去赞赏尼罗河、多瑙河、莱茵河和远方的一切海洋,而不是去叹赏小溪的明莹和有用"。[5]"当一个作家采取了任何别的手法的时候,他可以显示出他是一个

---

① 齐诺比亚(Zenobia,死于272年以后),帕尔迈拉的女皇。——译注

② 参看A. 兰(A. Lang)给哈威尔(Havell)的《朗吉弩斯》所写的导言。

③ 内特尔西普教授的文章,载《语言学杂志》,xviii. 236。

④ 哈威尔的《朗吉弩斯》,第15页(第9章)。

⑤ 同上书,cxxxv,第68页。

人。但是，**崇高**却可以把他提升到接近神的伟大精神的水平。”① 因此，我们期望于雕像的是同人类非常相象的逼真，而我们要求于文学的却是某种超越于人类之上的东西——这句话同雕塑在古代艺术中的地位和诗歌在近代艺术中的地位② 有着密切关系。另一方面，我们可以注意到，这部著作也有一些段落说明，作者并没有真正肯定地抓住任何明确的崇高观念：“当一段文字中充满了弦外之音、味外之味的时候，当我们很难，简直不可能使注意力离开它的时候，当它在记忆中印象鲜明、经久不灭的时候，我们就可以肯定，我们升高到真正崇高的境界了。”③

或许，我们可以说，作者差不多快要在一定程度上认识到：崇高有赖于心灵作出努力或反应来同气派宏大或力量无穷的气象展开某种竞争。在这种努力或反应中，主体觉得自身肯定有了比通常经历的更深刻的精神力量。作者并没有进行任何坚持不渝的努力，设法用下定义的方法对问题的本质作详尽阐述。作者的真正优点在于他的文学性的判断和他所选择的例证。

在讨论风格的时候，他表现出他已经意识到崇高同不完备有 106 某种联系，不过，他并没有对这个观念——不管对与不对，这是康德理论中的一个重要因素——继续进行探讨，从而求得任何思辨结果。他很了解虚假的崇高（冷漠或夸张）主要是由于对自负刻意雕琢、表现过分而产生的，因此，他很明白，含蓄和余韵是和崇高密不可分的。

---

① 哈威尔的《朗吉弩斯》，第 xxxvi 章，第 69 页。

② 同上书，第 70 页。

③ 同上书，cvii，第 12 页。

希伯莱诗歌在这部著作中第一次出现在希腊美学领域中。这是那个时代的一个重要标志。“犹太人的法律制订人，虽然不是一个平常人，在对上帝形成一个充分观念之后，也这样地在他的‘法律’的开头，充分地表达了这一观念：上帝说——什么？——‘要有光’，就有了光；‘要有地’，就有了地。”①

这部著作不管从哲学上说多么不完备，却给经验在美的范围内所揭示出的范畴，又增添了一个新的范畴，而关于崇高的理论所以在近代思辨中起着极其重要的作用，大概也应归因于这部著作。②

活跃于公元五〇——一〇〇年的克罗尼亚人普鲁塔克既攻击斯多噶派，又攻击伊壁鸠鲁派，而且就我所知，他也没有公开宣布过他是哪一哲学学派的信徒。对我们目前的研究目的来说，他的著作中最重要的部分是关于下列问题的论述：既然诗人们所处理的题材都是卑鄙的和不道德的，怎样才能使青年人阅读他们的诗篇（“听”他们的诗篇）而不蒙受道德上的损害呢？尽管他采取了道德主义的态度，尽管他的有些劝告和解释十分愚蠢，尽管他不断引证柏拉图的《理想国》所引证的论据和诗句，因而显得缺乏才智，他还有他的优点：同亚里斯多德比起来，他用了更加明白的词句（这是由于在两人之间的漫长时间内积累了审美经验的缘故）提出了一个真正的美学问题：“现实中丑的东西在艺术中能够变得美吗？”毫无疑问，他始终把这个问题和下列问题混淆在一起：“我们可以

① 哈威尔的《朗吉弩斯》，c. ix. 第 18 页。

② 近代欧洲第一次编印这部著作是在 1544 年，后来屡次有人编印出版，尤其值得一提的是布瓦洛（Boileau）在 1674 年编印出版了这部著作。参看 A. 兰为哈威尔的《朗吉弩斯》所写的导言。

因为在艺术作品中欣赏一个行为就在道德上称赞它吗?"对于后一问题,他正确地作了否定的回答,但是,这个问题并不是一个美学问题,而只是一个美学和伦理学的差别问题。

107 不过,他也用明确的词句——用丑和美这样的术语——提出了真正的问题。他实际上是问:"本身丑的东西在艺术中能够美吗?"如果能够的话,艺术形象能够适合于和符合于它的原型吗?如果不能够的话,我们怎么会欣赏这样的艺术形象呢?"我是根据普鲁塔克的答案[1]拟出上述问题的。他的答案是这样的:"从本质上来说,丑不可能变得美,但是,模仿品如果是酷肖的话,是可以受到人们赞赏的。丑的东西的影像不可能是美的影像;如果它是美的影像的话,它就不可能适合于或符合于它的原型……美和模仿得美(这句话的意思不可能是指制作美的影像,而只可能指模仿得成功)是完全不同的两回事。"而且,"我们之所以赞赏诗歌艺术和绘画[2]艺术中的这种形象,原因[3]"就在于艺术家的技巧对我们的智力具有亲和力。这可以从儿童对玩具动物的爱好中看出来,也可以从听众喜欢帕麦诺模仿的猪的嚎叫,而不喜欢真猪的嚎叫一类例子中看出来。

在这一解释中,普鲁塔克的用语是不严密的。但是,单单用语的不严密似乎就使得他的见解由于笼统而胜过了亚里斯多德所提供的界限明确的分析,因为亚里斯多德曾经明确地提到推断给人以享受。不过,普鲁塔克基本上仍然和亚里斯多德处于同一水平。

---

① 《论大胆的诗人》iii。

② 普鲁塔克坚持要用这种陈腐的比较来说明,诗歌由于象绘画一样是模仿性的,不能对它的主题的性质负完全的责任。

③ Συμποσ. προβλ., V. I.

象亚里斯多德一样，他所说的也是我们的智力对艺术家的技巧的反应，而不是艺术家的智力和他所描绘的事物的意蕴之间的亲和力。他明确地表示，对大自然的感官知觉① 和艺术家给予我们的东西是一样的。这就是说，后者的内容中并无任何由于通过人的心灵而产生的成分。两者的差别仅仅在于：我们在当时知道那个表象究竟是大自然的事物的表象还是人为的事物的表象。在他看来，帕麦诺的故事中包含的教训就是这样。接受了这个观点，我们就不可能提出这样的解释：听众所以喜欢这位口技者模仿的声音，是因为他抱着幽默的意图把这种声音加以夸张——从近代的观点看来，这样解释才自然。康德也举出过一个例子，说人类的噪音所模仿的夜莺的歌声，一旦被发现是假的以后，人们马上就会感到讨厌。而这两个例子倒是异曲同工的。在这个例子中，共同的原因一定在于，我们期望于人的比期望于动物的要多，只是在前一个例子，我们认为我们得到了我们期望于人的东西，而在后一例子中，我们认为我们没有得到我们期望于人的东西而已。 108

因此，虽然普鲁塔克仅仅指出艺术有能力临摹，并不能帮助我们理解艺术怎样诉诸我们的智力，然而一件极值得注意的事却是，在牵涉到令人不快的主题在艺术中给人的快感的问题的时候，他认为他应该捍卫智力，反对伊壁鸠鲁派②。因为，伊壁鸠鲁派认

① Συμπ. προβλ., V. I, τὸ αὐτὸ τῆς αἰσθήσεως πάθος οὐχ ὁμοίως διατίθησι τὴν ψύχην, ὅταν μὴ προσῆ δόζα τοῦ λογικῶς ἢ φιλοτιμίᾳ περαίνεσθαι τὸ γιγνόμενον.（这同一的、由那感性知觉而来的经验，不会如此动人心弦，若人们不同时意识到，那情节是在委言婉语，或是加意渲染中开展、进行的。）

② Συμποσ. προβλ.，第1章。伊壁鸠鲁派似乎指出，演员再现苦难的情景可以比当事人再现得更好。普鲁塔克如果是一个真正的艺术理论家的话，自己也应该提出这样的论点，但是，他并没有这样做。

为,令人不快的主题所以能在艺术中给人以快感,是因为人们从艺术中仅仅得到感觉,而没有在了解到痛苦是现实的痛苦时所产生的那种不快,一种足以抵销快感的不快。但是,普鲁塔克比亚里斯多德真正前进一步的地方在于,他认为艺术中的丑的问题是一个很迫切的问题。这表现在他提出的这方面的许多例子上(虽然他并没有把这个问题同令人不快的东西和不道德的东西充分区别开来),也表现在他明确地提出下列真正的美学问题上:“丑的东西,如果用适合于它的方式(简单地说,就是不歪曲地)加以再现的话,在艺术中能够是美的吗?”普鲁塔克的答案是:“它仍然是丑的。但是,我们理所应当对它产生快感,因为要认出这是一个肖像,就需要有智慧。”在估计这一答案的价值时,我们决不可忘记,临摹的能力乃是智慧重新创造的能力的一个阶段,虽然这只是一个初步的阶段。因此,既然他认识到临摹丑的东西的技巧能理所当然地给人以快感,这种认识里也就包藏着进一步认识的萌芽,那就是,表面上很丑,但在艺术中可以受到赞赏的东西中就包含着训练有素的知觉可以当作美来加以欣赏的某种东西。

毕辛尼亚人戴奥·克吕索斯托姆(公元 50—117 年)写过几篇论述哲学问题的通俗讲演。就我们所知,他在两个方面明确地超过前人。

第一,他[①]认识到,同西塞罗所说的艺术理想完全相反的那种意义上的艺术理想乃是一种具体形式,凭借这种具体形式,艺术家对那些在这种实在化以前和离开这种实在化就不明确的观念赋予充分的实在性。因此,结果不是每个人在看过菲迪阿斯的宙斯塑

109

① 戴奥·克吕索斯托姆:《谈到对上帝的认识》12,第 402 页,雷斯克。

像以后都能想象出更美的东西来，而是任何人在看过这座雕像以后都无法想象这位大神是别的什么样子。

显然，在这里，我们又看到了希罗多德凭着他的朴素的深刻性在五百年以前就已经提出的一项灼见。克吕索斯托姆关于人体的论述[①]就是这一观念的一个具体例子。他认为，人体是无形的智慧的最确切的有形的象征——这一见解是近代观念的惊人的前驱，但是，它本身在某种程度上又以色诺芬笔下的苏格拉底为其前驱。

其次，戴奥·克吕索斯托姆研究了诗歌和造型艺术的习见的对比，目的不但是要找出两者相似之处，而且要找出两者的相异之处。他提醒人们注意，使用语言的诗歌，不论就所再现的观念的种类来说（因感官性的观念和非感官性的观念在语言中都有相应的词汇），还是就描写中所包含的时间和情节[②]来说（因为造型艺术家必须把他想要传达的内容压缩在单一的瞬间和姿态中），都是比较广阔的天地。

上述见解都是在一篇评论——或者不如说是歌颂——菲迪阿斯的《奥林匹亚山上的宙斯》的文章[③]中阐述的。这篇文章读起来

---

① 戴奥·克吕索斯托姆：《谈到对上帝的认识》，雷斯克，404。我把这一段惊人的文字译在下面："任何雕塑家或绘画家都没有办法把理智和智慧本身描绘出来。因为，我们虽然知觉不到，也经验不到这种东西，但是，我们却肯定知道它们是在什么东西中实在化的。因此，我们就可以采取这样的办法：把神附在人体——智慧和理智的容器上，力求在可以描绘的有形的东西中表现无形无踪的看不见的东西，这比有些野蛮人把他们的神祉的形象画成动物的形状要好一些。"

② 同上，410。"我们（雕塑家）塑每一座像的时候都只能塑一个姿态这个姿态必须是牢固的、经久不变的，必须包含着神的整个天性和品质。但是，诗人却可以把许多姿态包括到他们的诗歌中去，还可以描写人物的运动和休息，行动和言词。"

③ 同上，12。

叫人产生异样的感觉，差不多就好象基督教的要求已经刺激各种较老的宗教信徒们起来阐明他们自己的神祉的精神意义和对人类的意义似的。

斐洛斯特拉塔斯(公元三世纪后半叶)给泰阿那人阿波罗尼阿斯① 写过传记，还描写过那不勒斯的一批实有其物或想象中的绘画。在他的作品中，有不少具有美学意义的材料。这里，我们只能提请读者注意两个问题。

第一，在阿波罗尼阿斯的传记中，斐洛斯特拉塔斯把模仿和想110 象当作两条并列的艺术原则加以对比，并且充分地意识到这一对比的新颖性和重要性。阿波罗尼阿斯② 攻击埃及人把神的形象画成动物形状。埃及的对谈者实际上是反驳说:“你怎么知道你们希腊人的形象更真实一些呢？你们的菲迪阿斯之流到天上去把神的肖像拿下来了吗？还是有别的什么东西指导他们工作呢？”“是有别的东西指导他们——一件充满了智慧的东西。”“这是什么东西呢？除了模仿以外，你再也举不出任何这样的东西来？”“促成这种形象的产生的是想象。这是一位比模仿更巧的艺术家。模仿只能创造出它看到过的东西，想象却能创造出它没有看到过的东西来。”(这不一定是指“无形的东西”，但可以包括它)。

不过，第二，更值得注意的是，这种对比如果加以绝对化的话——也就是当我们认为想象取代了对实在事物的表现，而不是指导对实在事物的表现的时候——那是完全错误的。但是，斐洛斯

① 泰阿那人阿波罗尼阿斯(Apollonius of Tyana, 1? —97)，希腊哲学家，新毕达哥拉斯派。——译注

② 斐洛斯特拉塔斯:《泰阿那人阿波罗尼阿斯的生平》，vi. 19。我是从奥韦尔贝克的《希腊造型艺术史古代文献考据》801中引来，参照了米勒的著作，ii. 317。

特拉塔斯马上就把这种对比加以和缓，提出一种心理模仿说（或者，我们应该说是想象模仿说）。例如，他告诉我们，正是这种内部模仿力使得我们看见动物的形体在云端①，而在现实中，动物的形体是不在云端的，也正是这种内部模仿力使得我们看出用粉笔画的黑人的脸庞是一个黝黑的人的画像。

不过，斐洛斯特拉塔斯虽然把这种对比加以缓和，却并没有把它取消。在他看来，内部的或心理的模仿并不等于想象。只是从他所举的例子来看，我们是很难把两者加以区分的。他的确远远没有把想入非非的东西和想象的东西混为一谈。相反，看来，他倒认为真正的想象在于独创和恰当，在于更高度的意蕴和表现。他认为，在一幅画中，这些比忠于自然，比形式美都更值得重视。他说："任何人声言要画一幅阿里阿德妮在奈克索斯的画②，都可以画出一位美丽的忒修斯和一位美丽的阿里阿德妮，但是要画戴欧奈索斯，就只能按照他的爱情来画"。③ 独创和表现在他的观念中 111 怎样结合在一起，可以从下面的事例中看出来：有一个地方，一株雄性棕榈树弯过一条小溪，用它的枝叉同一株雌性棕榈树相接触，形成一种桥梁。对于这片风景中的奇怪的情趣，他十分赞赏。能够认识到风景中包含的情趣，这的确是艺术史上的一件重要资料。

① 转引自米勒的著作，ii. 319。ἀλλὰ μὴ τοῦτο βούλει λέγειν τοσαῦτα μὲν ἄσημά τε καὶ ὡς ἔτυχε διὰ τοῦ οὐρανοῦ φερεσθαι, τόγε ἐπὶ τῷ θεῷ, ἡμᾶς δὲ φύσει τὸ μιμητικὸν ἔχοντας ἀναρρυθμίζειν τε αὐτὰ καὶ ποιεῖν.（可是我想你的意思是说，这是模糊不清到这样的地步，并且就象在云端里来来去去的东西，那么，凭着神的力量，既然我们生而具有模仿的能力，我们是能够重建秩序并且创造它们的。）

② 阿里阿德妮（Ariadne）是希腊神话中迈纳斯国王（Minos）的女儿。她搭救忒修斯（Theseus）逃出迷宫，又为忒修斯所遗弃，后为酒神戴欧奈索斯（Dionysus）所娶。

③ 斐洛斯特拉塔斯《想象》，i. 15，米勒的著作ii，324，ἀλλ᾽οὗτός γε ὁ Διόνυσος ἐκ μόνου τοῦ ἐρᾶν γέγραπται.

至于这片风景中的情趣是否是一种最好的情趣，那就是另外一个问题了。

由于斐洛斯特拉塔斯认识到我们所以能给智慧和情趣找到确切表现是靠了想象，这就使得他的见解高出于亚里斯多德的通过模仿实现理想化的学说之上。因为在亚里斯多德的学说中，朝哪个方向理想化的困难并没有当作原则问题加以解决。

v. 普罗提诺　普罗提诺于公元二〇五年生于埃及，从亚历山大里亚的安莫纽[1]求学，从公元二四五年起到公元二七〇年逝世时为止，一直在罗马讲学。相传，安莫纽原来信仰基督教，后来因为基督教敌视艺术和科学而背叛了基督教[2]。这一传说也许可以提醒我们注意，新柏拉图主义是在各种不同的影响下兴起的。不过，安莫纽和普罗提诺对于先前的亚历山大里亚时代的思想，犹太教神学或基督教神学究竟在事实上熟悉到什么程度，看来已经无从考证了[3]。

普罗提诺是一个在君士坦丁大帝之前一世纪中用希腊文著作的非基督教的哲学家，因此，人们把他看做古代后期的人物是十分自然的。但是也有人把他看做是中世纪初期的人物。[4]这种难以肯定的事实比任何肯定的事实都更能说明他的地位。新柏拉图主义是基督教的对等物，但是它披着半希腊理论的外衣。这件外衣也就不能不限制它的自由。我们说过，它是神秘主义类型的一种不完整的学说。这并不是说它是太富于宗教色彩了，而是说它想变

① 安莫纽(Ammonius, Saccas, 175—242)，希腊哲学家。——译注

② 埃德曼的著作，英译本 i. 237。

③ 哈奈克："新柏拉图主义"条目，《大英百科全书》。

④ 埃德曼的著作，第1章。

成完全是宗教性的，但是实际上它的宗教色彩还是不够，因为，象基督教禁欲主义一样，它是用一种物质方式来解释在精神上对尘世的摈弃的。不过，它和基督教一样，都是对它以前的更片面的学说的反动。它完全拒绝同感官方面的私利妥协，并且相信有一种比 112 气象万千的自然界更加深刻，比公民关系或民族关系更加深刻，甚至比心灵更加深刻的实在。这种“太一”或者说“本原的神”，就超越于生存之上① 而论，同柏拉图的“善的形式”是相当的。象柏拉图的“善的形式”一样，它也超越于理性之上，超越于尘世生活之上。历史学家总是把这后两条原则看做就是亚里斯多德的“智力”和斯多噶派的“普遍生活”②。这两个要素作为衍生物，当然不能不低一级。新柏拉图主义所以有别于一种真正的进化理论，就在于它恪守这一高低之分的原则，认为衍生物一定低于本原物。基督教中则包含着进化的学说，虽然初看起来并不明显。

不过，虽然普罗提诺在知识和实际生活方面抛弃了很多东西，他却不肯抛弃物质美。美是直接知觉到的，同神秘的直觉有相似之处，因此，那些认为通过有系统的科学来达到真理是太迂回了的人们无不对美表示欢迎。

在论述普罗提诺的时候，值得把我们为了考察比较完整的美学——比我们在柏拉图和亚里斯多德的著作中可以找到的更加完整的美学——的先声而提出的几项对比重新回顾一下。读者当记得，这三项对比中的每一项都和希腊人关于美的观念的一项特点相适应。而且，希腊人的这些关于美的观念的确还算不上美学理

① ἐπέκεινα τῆς οὐσίας, ep. vi，第509页。

② 埃德曼的著作，第1章。

论，因为就三项对比中的两项而论，希腊的理论都不是从审美的观点出发的。当时，我们把这三项对比按下列顺序加以排列：

i. 模仿和象征主义的对比。和这一对比相适应的是一个形而上学的问题："艺术所再现的是哪一种实在？"

ii. 审美兴趣和实用兴趣的对比。和这一对比相适应的是一个道德主义的问题："美的内容对意志的关系同实用生活的动机对意志的关系一样吗？"

iii. 抽象批判和具体批判的对比。和这一对比相适应的是一个真正的美学问题："认为美即是多样性统一的感官表现的形式定义可以把美的性质包蕴无遗吗？或者说，我们可以通过观察和分析在美当中探讨出一种更广泛和更深刻的内容吗？"

我们知道，纯希腊理论在这几方面的局限性是互相密切地联113系在一起的，因此，在三个问题当中的一个问题上取得重大进步，就往往要推动在另外两个问题上的进步。而第三个问题却是比较直接地依赖于经验和观察的，因此，它可以在某一个时期中，在处理的深度和广度上取得很大进步，而同时思想界却无力按照这一新的分析调整另外两项理论。亚里斯多德和普罗提诺之间的时期就是这样一个时期，尽管偶而也有一些哲学家发表过零星的真知灼见。在我们回顾这个时期流行的美学思潮时，不论是在模仿和象征主义的区别问题上，还是在审美兴趣和实用兴趣的区别问题上，我们都找不到多少有理论价值的见解。而且，我们也没有理由假定已经失传的许多著作当中有任何著作大大超出于没有失传的著作的哲学水平之上。只有后期的著作家，如《论崇高》一文的作者、戴奥·克吕索斯托姆和斐洛斯特拉塔斯等，表现出一种倾向，

明确地认识到艺术不是普通知觉的镜子，而是某种伟大的或合理的东西在感性形式中的表现。不过，就连这种认识也没有在理论上得到详尽阐释，以致与其说它形成一种关于艺术和实在的关系的理论，倒不如说是对纯形式的对称以外的一种表现力有了最深刻的认识。

α. 象征主义　　而我们在普罗提诺的著作中，的确找到了这样一种关于艺术和实在的关系的理论。普罗提诺解释说①，实在化的东西的确总是比理念欠缺一点，被创造者也的确总是比创造者欠缺一点（在这个问题上，他仍然是一个柏拉图派，而且正是这个论点使得他的理论成为流出说，而不是进化说），“然而，如果任何人因为艺术通过模仿自然进行创造而非难艺术的话，首先，我们就必须注意到，自然界的事物本身就是另外一些东西（即根本性的理性或理念）的模仿，其次，我们必须记住，艺术不是单纯地模仿有形的东西，而且深入到自然的来源，即理性②。还有，艺术由于本身具有美，也凭空创造了不少东西，给有缺点的事物增添了一些东西，因为菲迪阿斯的宙斯雕像并不是按照任何人们感知到的原型塑造的，而是按照宙斯屈身向肉眼现身时应有的样子塑造的。”这段文字十分明确地说明作者有意要接受柏拉图在“同真理隔三层”③的论点里提出的挑战。考虑到戴奥和斐洛斯特拉塔斯，我们当然也可以假定，普罗提诺认为菲迪阿斯的雕像具有的真理在于它充分地象征了一位具有精神性质的大神，而不在于它用丰富的 114

① 克罗伊泽编辑本，第1002页。

② λόγους

③ 《理想国》，X。

想象力再现了一位人们虽然通常看不见但却是物质性的大神。

在我们讨论过柏拉图的见解以后，我们已经充分体会到这段文字的哲学意义，这里就无需再详加论述了。普罗提诺在自然美的观念之外，的确还保持着自相矛盾的精神美或者说非物质美的观念。但是，由于前者并不是按照同后者的关系，或者说不是单单按照同后者的关系来阐明的，而是按照别的属性来说明的，因此，关于物质美的理论的价值就没有受到严重损害。“一件美的物质的东西是靠了参加神所流出来的理性而产生出来的。”[①] 这句话可以概括他的观念。

柏拉图的全部术语都被普罗提诺在这个意义上加以改变和改造。物质美仍是一种形象，或者说影子，但这种形象或者说影子是由理性流出来的，并且通过理性把秩序注入物质时所凭借的力量来诉诸灵魂。一幅画像，[②] 如果只是绘出了耳目口鼻，照柏拉图的提法来说，的确是形象的形象，这样，普罗提诺就从柏拉图的观点中唤醒了我们认为它可能真的具有的那种深刻的美学意义。

因此，艺术受到普通知觉的限制的整个形而上学的假定，即构成美的艺术的模仿说的那项假定，现在就完全破碎了。从此，人们就理解到，艺术不是模仿性的，而是象征性的。

β. 审美兴趣　那么，审美兴趣的性质，即对美的爱好的性质又怎样呢？这种兴趣和实用兴趣，即欲望，有区别吗？

普罗提诺的回答是毫不含糊而完备的。灵魂不仅象亚里斯多德和普鲁塔克所说的那样，在艺术家的模仿的技巧中找到对自身

① 克罗伊泽编辑本，第 102 页。

② 波尔菲里的《普罗提诺生平》。

的亲和力，而且在美的物质中找到对自身的亲和力。这种亲和力[①]在于参加理性和形式，因此同美具有共同的外延。因为丑的 115 东西要么是可以具有合理的形式但却没有接受这种形式的东西，要么是不能具有合理的形式，不肯让合理的形式塑造它的东西。所以说，美只寓于形式中，而不寓于物质中，而且必然是这样，因为只有形式[②]才能为我们所领悟。这种关于审美形象的看法和席勒关于审美形象的看法一样彻底地从对于美的兴趣中排除了对于感官实在的欲望。

因此，从严格的理论上来说，象我们所预见的一样，美的道德主义的限制，连同它的形而上学上的限制一起被抛弃了。美开始被认为是理性在感官中的直接表现，而且是单单通过审美形象的途径在感官中表现，因此，同道德是并列的，并不从属于道德。我不是说，普罗提诺必定会按照应有的充分广度对自己的原则加以解释，这要取决于他给形式的合理性规定的限制。在这种解释中，他可能受到他的禁欲主义倾向的影响，但是，他的哲学理论的方向是无可怀疑的。按照这一理论，一切以感官或物质形式象征着在世界上永远起作用的法则，或者说理性的东西，都有权跻于美的东西之林。

另一方面，他对于丑的看法却是有缺点的，如果我们认为断言不存在丑的东西是一个缺点的话。因为，如果我们按照近代的自然观来解释的话，必然得出这个结论。我们所知道的一切东西都莫不以某种方式象征着理性。我们说法则有“高级”和“低级”之

① 克罗伊泽编辑本，第 100—1 页。
② 克罗伊泽编辑本，第 1003 页。

分，但是，我们却不知道有什么东西，其中不揭示出什么法则。因此，如果我们想要坚持真正的丑——不美的丑——可以存在的话，我们就必须给那种认为一切象征着理性的东西都美的看法，加以某种限制。这种限制以及真正的丑的存在究竟能不能成立，这还是近代美学的一个重大问题。普罗提诺把问题阐述得这样明白和清楚，这无论如何是他的一个优点。这样做的结果，他就大大扩大了美的公认的领域，而这是符合在艺术和批判中实际表现出来的扩116 大美的领域的需要的。不过，他这样做大概也就按照有知识的人们的感觉，甚至是我们时代的有知识的人们的感觉（他的理论完全可以代表他们），把训练有素的知觉应该可以认出充满形式和美的许多东西，归入无形式的一类，而且还把那些的确很丑但严格说来不能说是无形式的东西也归入无形式的一类。因为实际上没有什么东西是无形式的。从逻辑上来说，他把纯然的否定（这实际上是不存在）同肯定的反面混淆起来了。如果我们想要到什么地方去寻找丑的话，我们就必须到错误的形式——把适合于不同的事物和意义的各种形式混淆起来——中去寻找，而不是到无形式中去寻找。

不过，这一切见解都是更加精微的见解，只有把美和丑当作合理的东西和不合理的东西的再现而加以广泛的比较，才有可能形成这些见解。在这一比较过程中，普罗提诺破天荒第一回把整个问题放在一个全面的观点下面，以致把过渡时期所产生的美的各种形式和美的更深刻的情趣都包括进去。

γ. 具体的批判　正象我们应该预计到的那样，当人们不再让艺术美服从普通事物的标准的时候，把美和单纯的对称或多样性统一视为一体的观点——使得美学成为纯形式美学的那种限制

——就被打破了。普罗提诺一再反对把美和对称视为一体。而且,虽然他在表示反对时所提出的论据看起来并不总是正确的,虽然除单纯的对称或和谐以外,他对于理性向感官揭示自己的任何方式也没有十分一贯的领会,然而有一件事却是十分明显的:他认识到美学理论愈来愈需要朝这个方向改变。我现在引证一段文字,来说明他从感受和观察出发所提出的主要论据①:

"美与其说是对称本身,倒不如说是在事物的对称性上面闪耀的光,它的魅力也就在这里。我们为什么要这样说呢?你看,虽然死人的脸庞和活人的脸庞,就物质的对称性来说,还没有变形,然而活人的脸庞上却闪耀着美的光,死人的脸庞上只有一点美的痕迹。还有,比较栩栩如生的雕像② 即令没有别的雕像对称,也仍然要比别的雕像更美一些。而且,一个比较丑的活的男子也比一个美男子的雕像要更美一些,只有一点除外:这(活的美)更可取一 117 些,而其所以如此,则是因为它具有更多的善的性质而已。"他似乎甚至接受了色诺芬笔下的苏格拉底的思想,坚决认为"肖像画画家尤其必须注意抓住眼神,因为心灵在眼神中所显露的比在身体的体态上所显露的更多一些。"③ 这肯定可以说明普罗提诺对于绘画的效果具有特殊的敏感性。正象夏斯勒所说,这一点对于中世纪后期绘画和雕塑之间的新关系来说,具有很大的意义。

当然,"生命力"或"表现力"必须包含在某种对称里,但是,由于对称这一属性比生命力和表现力广泛得多,同时又没有生命力

① 《九章集》,iv.7,22。参看米勒的著作,第313页。

② 参看第4章本书边码第45页论述色诺芬笔下的苏格拉底的段落。

③ 参看夏斯勒的著作,i.246。

和表现力明确，普罗提诺的见解显然是朝具体的美学理论迈进了一大步。

不过，普罗提诺在否认美可以存在于单纯的对称中时所提出的论据是，如果真是这样的话，一个美的整体的各个简单部分，如色彩、闪电、星辰等本身就不可能是美的了，而实际上，一个美的整体的各个部分必须是在分开时和在合起来时一样美。这样一来，他就提出整整一系列美学问题。虽然提出这一系列问题本身是一件大好事，但是他自己却未能避免严重的混乱。首先，很明显，一个美的整体不一定是由孤立起来也很美的各部分组成的。其次，虽然象他所说的那样，有些比较简单的东西即令单独来看也是美的，但是，我们却不能肯定它们的美就超出柏拉图为“纯粹的”声音和色彩所提出的解释范围以外。照柏拉图解释，这种纯粹的声音和色彩，不管多么简单，还是有几个部分，而它们的简单性就表现在几个部分中。此外，普罗提诺还认为光具有特殊的美。他自己给这种美提出一种解释。要评价这种解释也不是一件容易的事。“简单的色彩的美在于它按照一项非物质的原则，即理性和形式，压倒了黑暗。”在讨论这一观念时，马上就会发生下面一些问题：被认为美的色彩究竟是不是真的很简单，究竟是因为简单因而能给人以单纯的快感呢，还是因为很美因而能给人以和谐和比例的联想？作为唯灵论者的普罗提诺是不是象许多唯灵论者一样迷恋于一种看法，竟然以为无重量的因素对心灵的亲和力总是超过重的物质对心灵的亲和力？如果光通过创造光明征服了晦暗的话，这是不是说美当中有任何要素比秩序和对称中所包含的要素更为深刻？即令撇开这些困难（指出这些困难也就够了），我们也

118

必须注意到，柏拉图曾经把善比做太阳。这一比喻在新柏拉图主义中占有极大重要性。普罗提诺所以醉心于光同这是有联系的，而且，从纯审美的观点来看，比较来说，普罗提诺由于没有十分注意到音乐是精神表现的媒介，就落在亚里斯多德的后边。我们当记得，正是关于音乐的论述使得亚里斯多德的模仿说发生了奇妙的改变，给人很多启发。他说，音乐具有比造型艺术更高的表现能力，或者说模仿能力。而且，如果我们对这一观念加以不拘泥的解释的话，我们就可以看出这是最深刻的近代浪漫主义的先声。对普罗提诺来说，音乐当然是无声的和谐之有声的象征，但是，它的美同绘画来比，是第二级的，而按理说，象具有他这样倾向的一位思想家应该能够把亚里斯多德的见解加以发展，并认识到音乐是突出的精神艺术。看来，他所以不能认识到这一点，很可能是由于他对光的非物质的亲和力有某种迷信的缘故。如果是这样的话，这个例子就足以证明一条法则：当类诗意的想象进入哲学中的时候，智力就为它所蒙蔽，以致看不见真正具有诗意价值的东西。

希腊哲学家的创造才能随着普罗提诺而结束了。在公元二七〇年他逝世以后的两百多年时间，雅典的学园仍然开设着，但是，看起来，最后一位重要的希腊哲学家普罗克鲁斯并没有能给普罗提诺的思想增添什么十分重要的东西。他只是把普罗提诺的思想整理了一番。公元五二九年，雅典学园关门了，四十年左右以后，普罗克鲁斯就死去了。

到现在为止，我们已经把希腊时代关于美的公式的历史探讨完毕。我们不仅设法说明了这些公式在什么条件下形成，又怎样逐步地被人引伸，终于不再能够使用，而且，我们还说明了在人们

根据具体的美感把这些公式加以引伸，然后又把这些公式加以抛弃的时候，究竟是什么实际力量在这种具体的美感中起着作用。感官世界和精神世界的明确对立——后者被认为不止是并且有别于119 一个可以理解的现象体系（或者说是对于现象的更好的理解）——意味着古代思想的瓦解和在世界历史的巨大规模上很可以称之为近代意识的新思想的诞生。

的确，很可能，我们称之为“近代”意识的思想有朝一日要被称为“中古时代的”思想，而且我们要学会把莎士比亚或歌德算做一种新的审美意识的开端。这种审美意识象中世纪的审美意识一样是象征性的，但却没有它的武断的神秘主义，象古典希腊的审美意识一样是不矫揉造作的，但却免除了它的模仿说的自然主义。但是，目前，我们只要指出那种更深刻、更微妙的意识最初的发展就够了。这种意识，不管其中包含的矛盾得到怎样的调和，一旦出现之后，基本上就永远不会为世界所失去，并且一定会永远成为古典的古代和在最广泛意义上可以称为近代的一个时代之间的最后分界线。

第六章　审美意识在中世纪连续的一些痕迹

我们对文艺复兴的态度

人们把文艺复兴看做近代生活的开端，原是十分自然的，尤其是对信仰新教的欧洲各国人民来说。至今仍然决定着我们的希冀的色调的、争取学术和政治自由的长期斗争，在我们看来，是以希腊学术的复兴和自然科学的觉醒为其起点的。因此，在诗歌和造型艺术领域，我们也很容易甚至把文艺复兴看做是一个新起点，以为这个新起点是在外界刺激下产生的，并不是从早先的一个时代延伸过来的同质发展过程的一部分，而是延伸到以后的时代去的同质发展过程的一部分。

但是，任何这样的看法都愈来愈得不到见解最深刻和最富于同情心的批评家的赞同。因此，我们值得在这里（1）指出一些迹象，说明近代思想界日益倾向于到愈来愈早的时代，即到中世纪初期去探索文艺复兴的根源，（2）然后再十分简略地综述一下中古时代的教会及其最伟大的思想家对造型艺术和美感所采取的学术态度。

1. 把文艺复兴追溯到基督纪元的倾向　随着诗歌和美的艺术领域内的文艺复兴运动由创作阶段转入批评阶段，批评界把自己的注意力首先转向后期的创作阶段是很自然的，因为这些阶

段在许多意义上都和它自己比较接近。正象学者们回到希腊世界要通过希腊-罗马世界，过了很久才把宙斯和雅典娜同周必特和明纳娃区别开来① 一样，审美兴趣在文学、绘画和建筑方面，仿佛也是首先注意到规模完备的文艺复兴后期，后来才逐步注意到“哥特式”建筑和早期的托斯卡那画家②。我们大家全都知道歌德自传中有一段美丽的文字③。在这段文字中，他指出，他在年青时代，研究哥特式建筑入了迷，现在，他活着看到别人也对哥特式建筑发生了兴趣。他说，这就证明了一句似乎自相矛盾、实际上包含着至理的名言：“青年时代所希望的东西，老年时期在在皆是。”我们自己的学院院士们的艺术讲演也说明需要同样地向后追溯④。事实上，我们就发现他们只是略略提到过柴马布阿⑤，而且这还是因为瓦萨瑞⑥ 曾经明白地提到过他的缘故，对乔托就很少提到，至于波提切利或弗腊·安哲利科⑦，则根本只字未提。另一方面，作家们则经常谈到卡拉齐⑧，正象莱辛的批评首先把矛头指向当代的法国派诗人一样。十六世纪头几年的光辉灿烂的局面似乎标志着那个时期是一个真正的起点，因此，人们所优先注意的倒是以后的时

121

① 希腊神话中的宙斯(Zeus)和他的女儿雅典娜(Athene)同罗马神话中的周必特(Jupiter)和明纳娃(Minerva)相当。——译注

② 托斯卡那画家(Tuscan painters)——托斯卡那(Tuscany)是意大利的一个地区。——译注

③ «诗与真»，全集，17，347—8。

④ 巴里(Barry)，奥佩(Opie)和富色利(Fuseli)，在公元年1790和1810年之间。

⑤ 柴马布阿(Chimabue，约1240—约1302)——佛罗伦斯画家。——译注

⑥ 瓦萨瑞(Vasari，1511—1574)——意大利画家，建筑家和历史家。——译注

⑦ 弗腊·安哲利科(Fra Angelico，1387—1455)——意大利画家。——译注

⑧ 卡拉齐(Carracci，1557—1602)——意大利画家。——译注

期，而不是以前的时期。一四五三年的君士坦丁堡的陷落提供了一个明确而方便的理由，而且，在某种程度上，这还是那个伟大事件的一个真正原因。因此，从最狭窄的意义上来说，文艺复兴一词所表明的是希腊的学术和文物对文学和艺术的影响。人们通常都认为这种影响是在十五世纪后半叶开始的，但是，事实上，早在十五世纪后半叶以前，这种影响就开始了。文艺复兴一词，由于有这种用法，在今天往往具有把艺术史和雕塑史一笔抹杀的言外之意，使得对这个术语作广义解释的学者感到迷惑不解。

i. 拉斐尔前派的绘画　在本世纪中，由于以拉斐尔前派兄弟会为代表的那个审美运动的兴起，趋势又改变了，至少在英国是如此。不过，配合这个运动起作用的还有时代的许多基本冲动，简单地说，就是科学和历史都在进化的整个原理。这个总的运动坚决反对把一个社会内部的任何发展归因于纯外来的原因。因此，很明显，在这一运动的影响下，我们对意大利造型艺术的注意的中心已经转移到十五世纪末叶以前而不是以后。我们的注意范围的上限也推回到画家的实践最初有变化迹象的时候，也就是说推回到十三世纪中叶。至于雕塑，我们直接就可以看到，在这一方面，文艺复兴后期可以说就是我们的注意范围的下限，上限则推回中世纪早期的门槛那里。不过，在我们对文艺复兴的注意范围更加全面地扩大以后，文艺复兴一词也就失去了专指十五世纪希腊学术的复兴的狭窄意义，而按其字面意义泛指在但丁和乔托及他们的继承者的作品中所揭示的整个运动和希冀了。 122

ii. 十三世纪的法国文学　不过，尽管如此，人们还是承认了这样一条原则：欧洲境内的文艺复兴运动并不纯粹是外来的刺

激促成的。因此，我们就不能不到但丁以前的时代去寻找它的起源。我们不能不把我们在十三世纪所看到的、但在起源和传播方面无疑要早得多的早期的法国故事看做是中世纪的文艺复兴①。在这个运动身上，就已经清晰地印有新精神的痕迹。

佩特先生②从《阿米斯和阿米尔的友谊》中引证的文字应该放在他为这段文字提供的美丽的背景中来读③。凡是希望认识近代欧洲的这些晨祷歌中所包含的多方面的浪漫主义情趣的人都应该这样做。一方面，我们在其中看到了浪漫主义的柔情和锐敏感觉，尤其是阿米斯和阿米尔的细雕木杯的精美制作给予人的浪漫主义欣喜。这些木杯在故事中几乎起了人物的作用；另一方面，给我们留下深刻印象的是作品中爆发出来的对一种教条的激烈反抗——这种教条本来只具有精神意义，现在却具有粗暴的物质意义，而且敌视人的感情。照我们通常关于那个黑暗时代的想法来看，我们在那些故事里所遇到的大胆的情趣和思想是再也奇特不过了。

《奥卡逊和尼柯莱特》的故事中有一段著名文字就流露出这种大胆的情趣和思想，我觉得值得转引在这里。这也就是佩特先生认为反抗色彩太浓，不宜于在他的著作中引证的那段文字。有人威胁奥卡逊说，如果他把尼柯莱特当做他的情妇，他就要被摈弃于天国之外。劝告他的人说："你就永远进不了天堂了。"

123 奥卡逊回答说："我到天堂里去干什么？我并不想进天堂。我只想得到尼柯莱特，我所深深爱恋的心上人。谁都不进天堂，只有

① 我的立论，当然大体上是根据佩特先生的《文艺复兴》一书中那篇可喜的论文：《两个早期的法国故事》。

② 佩特（Pater，1839—1894），法国文学批评家。——译注

③ 《文艺复兴》中的第一篇论文。

几种人进天堂。让我告诉你，这都是些什么样的人。进天堂的有老朽的牧师、跛子和残废者。他们整天整夜都匐匍在圣坛前和地下圣堂里。还有那些身穿破旧斗篷、衣着褴褛、赤脚、裸体、无裤、死于饥寒贫困的人们。进天堂的就是这些人。我跟这些人没有关系。我要去的地方是地狱。因为到地狱里去的有漂亮的学者以及在比武中、在高贵的战争中死去的漂亮的骑士，还有善良的乡下绅士和自由人。我要跟随的是这些人。去地狱的还有美丽的、有两三个情夫的彬彬有礼的宫廷妇女以及她们的丈夫。她们随身还带着金银财宝和珍贵的裘服。到那里去的还有竖琴师、行吟歌人和现世的国王。我要随这些人前去，只是我还要带上我的心上人尼柯莱特。"

这些话大概是在但丁的神学导师托马斯·阿奎那活着的时候写出来的。如果我们记着这一点的话，我们就可以了解到，但丁在《地狱》里所描写的教条和浪漫情趣之间的惊人的对比，在当代的生活中，有多么深的根源。"那漂亮的牧师"——这句话听起来就仿佛是悲惨地体现在这个矛盾中的那个著名的个人历史的回声。

iii. 阿贝拉 时代再往前一些，在十二世纪上半叶，有阿贝拉的坎坷的生涯。我们在这里并不是把阿贝拉当做一个哲学家来加以研究，而是把他当做一出真实的悲剧的演员，当做致哀绿绮思的情书的作者和巴黎学生歌咏的方言歌曲的作者来加以研究。阿贝拉的悲剧对那时人们的感情，一定产生了深刻的影响。在他的哀怨的一生的现实事件中，象在中世纪的坦豪伊瑟的传奇[1][2]中

① 坦豪伊瑟(Tannhäuser)是华格纳歌剧中一个传奇英雄。他是一个骑士和吟游诗人，进入维纳斯女神的魔洞，又获释逃出。——译注

② 这一譬喻引自佩特先生的《文艺复兴》。

一样，我们所找到的不只是粗俗的越轨行为，而是对于人类注定不能永久忍受的条件和思想的反抗，一种相对来说是正义的反抗。坦豪伊瑟的传奇中所描写的神的原宥实际上是要求时代给予同情。我想，当代人们一定认识到，在阿贝拉的作品中，也有这种要求。有一位学者说得好①，但丁在《神曲》中没有提到人所熟知的阿贝拉的名字。看来，我们几乎可以肯定，但丁一定是不肯对他作出评判。

124 iv. 追溯到第六世纪的建筑和装饰　我们现在已经把"文艺复兴"精神的征候追溯到十二世纪初，追溯到普瓦提埃的雕塑或夏特勒的雕塑以前的时代②。这种雕塑或许就是比较高级的造型艺术(同单纯的建筑装饰相比)开始复兴的最早的征兆。在雕塑和绘画这两种比较高级的艺术中，象在一切艺术中最高级的艺术，即诗歌艺术中一样，看来，在十二世纪和后来几个世纪的繁荣发展之前，还有过一个漫长的荒芜时期。这方面的情况，我们只能在讨论教会的态度时略加论述。但是，文艺复兴的根源却必须追溯到更早的年代。

因为，我们必须再一次坚持我们在上一章里所提到过的一种见解：美的建筑的时代虽然包括我们现在所谈的几个世纪，但是还从这几个世纪连贯不断地上溯到查士丁尼的时代。另一方面，在文艺复兴后期，传统却中断了，后来的建筑不管有什么优缺点，都不再是从以前的建筑中有机地产生出来的了。

这种伟大的艺术技巧植根于必要性，并不是有意识地要再现

① 佩特先生的《文艺复兴》，第一章。

② 普瓦提埃(Poitiers)和夏特勒(Chartres)是法国的两个城市。——译注

想象性的观念，因此，当然能经受住野蛮民族对基督教世界的入侵，当然能经受住基督教的反对和误解(基督教是很容易相信鼓吹灵和肉在本质上互相敌对的异端邪说的)。建筑中包括的一些装饰艺术不一定要描绘人形，人们也就无法非难这种装饰艺术宣扬神人同形。因此，建筑在当时很能代表并发扬后来在绘画、音乐和诗歌的成就中得到更充分的表现的那种自由和个性冲动。我们在上一章已经引证过一段文字来说明罗马衰颓时代的建筑和装饰。现在，要说明从那个时代的建筑中产生出来的"近代的"，即中古时代的建筑早期的情况，我也没有其他好办法，只能再引证同一作者①的几段文字。

"斯帕拉托宫建筑于公元三二三年左右。圣索非亚教堂建筑于五三〇年。两者相隔二百多年，在二百多年间毫没有什么美丽的或惊人的建筑产生，但是，圣索非亚教堂一出现以后，美丽的建筑物就开始在地球上遍地开花，圣索非亚教堂和罗马圣彼得会堂之间的一千年很可以称之为世界的建筑时代。但是，等这些年代过去以后，情况就完全改变了，至少在意大利是如此。作为这种改变的象征，在一度被称为圣彼得会堂的那座具有伟大历史和艺术价值的建筑旧址上，出现了新的圣彼得教堂。这座教堂至今仍屹立在那座世界上最壮观的城市中，使那座城市蒙受莫大的屈辱——在我看来，这座教堂属于骄傲和暴政的类型，足以扼杀普通人对艺术的爱好，并使艺术成为供富人和有文化的人消遣的没有多大价值的玩物。"② "但是，从早期的这种自由(至少是艺术领域内

125

① 威廉·莫里斯的文章，载于《艺术讲演集》，麦克米伦公司 1882 年出版。参看米德尔顿教授所撰"雕塑"条目，《大英百科全书》。

② 《艺术讲演集》，第 131 页。

的自由)中产生了一个果实——一种原则纯正、实践合理、使一切人,甚至最质朴的人都感到悦目的建筑。”——“图案艺术充分分享主导艺术的高尚风格乃是当然之理。它现在终于,而且只是到现在[①]才开始真正变成自身就能令人感到欣愉了。而且其所以能如此,还大有道理,因为人们在工作中感到愉快,他们的头脑现在终于可以多多少少指导从事工作的双手了。建筑艺术中的美从来都没有超过那些年代的美。那些年代是建筑艺术的最早的欣愉而自由的年代,有得而无失的年代——具有无限希望的年代。我愿意说那是有得而无失的年代,因为形成建筑艺术的一切过去的式样的特点都保留下来了,同时还有新获得的特点。罗马莨菪叶的巨大的波浪形曲线并没有被忘记,但是,其中注入了生命、生气、变化和优美。希腊装饰的一边的清晰、准确而合理的线条没有被忘记,另一边的错落有致的花环似的自然主义的线条也没有被人忘记,但是,前一种线条取得了它以前所没有的爽快而活泼的丰富性、自由和大自然的意趣,后一种线条本来很容易显得柔弱无力,现在则紧凑起来,显得劲挺有力,每一曲线也都别有意趣,以致很象自然界草木的枝叶。在别的方面,图案艺术也变得更加丰富和神秘。这种丰富性和神秘意味是图案的一切特点中最必要的特点。事实上,没有了这种特点,图案艺术一定会处于希腊人的讲究科学的良好鉴赏力给它指定的真正从属的地位。”作者接着指出,拜占庭艺术的特性并不是从当时的东方艺术中得来的,相反,我们所谓的东方艺术的特性倒是拜占庭艺术造成的,虽然东方同他称之为“真

126

① 照我的理解,作者首先是指圣索非亚教堂的装饰。参看米德尔顿教授的著作,第1章。

正的文艺复兴”的那种新生活有很大关系。他接着说:“但是，可以肯定,尽管我们尽了最大力量去寻找一大批人类思想的表现(即我所谓的近代艺术。如果你愿意的话,你也可以称之为哥特艺术，虽然哥特族同这种艺术并没有多大关系)的各种形式的起源,尽管我们寻找并且得到不少收获,我们还是不能不承认,赋予这些形式以生命的那种东西并没有明显可见的起源。我们只能说，当罗马暴政统治病入膏肓的时候,当世界所一再遇到的祸因(即一个优秀种族)在一段时间内开始失去它的控制力的时候,人们就渴望起艺术自由来了,甚至就在一个旧文明逐渐解体、新文明就要产生的时代的杂乱无章的局面中，这渴望所唤起的思想表现的巨大冲动就已经创造了一种充满生气和希望之光的艺术，而其形式则是艺术在这样一个时代所能采取的唯一形式——建筑。在一切艺术形式中,只有建筑是从群众的冲动中、从怀抱高尚和崇高愿望的大人物和小人物的合作中直接产生出来的。近代艺术，或者说哥特艺术就是这样产生出来的,一直到所谓的文艺复兴死亡,或者说僵化长眠的时候,它才忘记了自己的起源。”

在这里，我们可以看到，作者把第六世纪的艺术说成是“真正的文艺复兴”的征候,而所谓“真正的文艺复兴”并不是指“古典”形式的新生,而倒是指人类精神在一种全新的外衣中的新生,虽然这种新外衣是利用它过去抛在一边的旧外套缝制的。不过，我们必须记住,在各种表现性艺术中,富于个人独创的伟大作品在我们刚才所一笔带过的六个世纪中是找不到的，虽然要解释这一现象并不困难,然而要搪塞过去却是不行的。

v. **头几个世纪的基督教艺术和歌曲**　不过,我们至少还可

以再往上追溯一个时代。“仿佛是预见到十六世纪的情况似的，教会也逐渐变得讲人道主义了。这是最好的和最早的一个文艺复兴。”讲这段话的人[①]就是提醒我们注意法国文艺复兴（即产生了127 早期传奇故事的法国文艺复兴，或者说普罗文斯文艺复兴）的那位作者。这段话所指的则是公元第二世纪——安东尼治下的小型“教会和平”时期。这时，还没有出现君士坦丁治下后期“教会和平”时期及其前夕所特有的灵肉冲突。据说，在这个时期，教会“或许比后来任何时候都更加忠于在创立人的深刻静穆的灵魂中得到反映的、上帝对人的永恒善意。据最老版本的天使福音书说，对于人，‘上帝是十分中意的！’”

看来，下列迹象可以多少说明在君士坦丁时代以前，教会的心境是怎样的：

a. 根据某些记载，可以推知，早在新约时代，就产生了祈祷音乐，同奥古斯丁所描写的、不久以前在米兰所采用的祈祷音乐十分相似，虽然不那么庄严。[②]

b. 在某些陵寝中，至今还有早期基督教绘画的遗迹。其中一部分绘画可能是年代很早的绘画，虽然比较完备的壁画大概是四世纪的绘画。在这些最古老的基督教艺术遗物中，最值得注意的地方首先在于，它们完全采取了简单的象征主义，一部分采用了圣经的故事，一部分采用了自然的寓言手法，用十字架、羔羊、鱼[③]、

---

① 佩特先生:《伊壁鸠鲁派马里阿斯》，第2卷，第141页。

② 雷奥迪西亚会议在公元367年决定，教堂里的歌咏只限于训练有素的唱诗班。卡里尔的著作，iii. 第94页以下。

③ 在希腊语中，耶稣、人子、救世主几个词的头一个字母合在一起就是希腊词“鱼”。

雄鹿(出典是《诗篇》中"象公鹿喘气一样")凤凰或孔雀直接代表基督教的观念。这样的象征对于没有知识的人具有无比的慰藉和迷人的力量，因为它们已经成了传达共同经验和共同希望的工具。第二,随着基督教徒绘画才能的增长,也就产生了再现耶稣一生的故事的习惯。不过，他们从来不描绘童年时代的耶稣或受难中的耶稣，而总是把他描写成一个天神似的人物，正在从事某种可喜的或得意洋洋的活动，例如，把他描绘成是善良的牧羊人(带着几分赫耳墨斯的神气)，或描写他进入耶路撒冷的情景，或甚至描写他在彼拉多① 面前的情景，再不然，就是描写他以导师身分坐在弟子中间的情景，或者把他画得象奥甫斯② 一样，也征服了死亡，驯服了最凶暴的动物，头戴弗利吉亚帽，在野兽中间弹着竖琴③。 128

c. 早期教会的赞美诗和圣诗看来并没有取得独立的诗歌地位④，但是，从二世纪末亚历山大里亚的克莱门特⑤ 所引证或创作的一些诗句起，一直通过四世纪的纳济安仁和五世纪的西奈秀斯⑥，这些赞美诗和圣诗表现了⑦ 一种全新的力量和自由，可以说

① 彼拉多(Pilate)是审判耶稣的犹太总督。——译注

② 奥甫斯(Orpheus)是希腊神话中竖琴名家。他弹奏的琴声甚至能感动木石野兽。——译注

③ 参看卡里尔关于早期基督教审美方面的各种情况的详尽论述，第3章第77—138页；关于陵墓，参看米德尔顿教授所写的条目"壁饰"，载《大英百科全书》。

④ 过去，人们常常认为幼里庇德斯式的关于"受难中的耶稣"的悲剧是纳济安的格雷果里创作的，现在人们已经不这样看了。参看他的生平，见《大英百科全书》。

⑤ 亚历山大里亚的克莱门特(Clement of Alexandria,150?—220)，希腊基督教神学家。——译注

⑥ 西奈秀斯 (Synesius，活跃于410年左右)，基督教教士和新柏拉图主义者。——译注

⑦ 我是根据卡里尔的著作(第1章)所引证的译文来判断的。

是占有了力量无边、威严无比的宇宙，在一定程度上参与了人对造物主的关系。这一关系看来并不是以论证方式或异想天开地设想出来的，而倒是作为一种信仰和一种祈祷理由的内容直接而单纯地感受到的。希伯来文的圣经，尤其是《诗篇》无疑对这种心境及其表现产生了深刻的影响。但是，化身的理论（看来，一般来说，在这些赞美诗中，这种理论已经近在咫尺）大大地加强了我所谓的占有感觉。对基督教徒来说，这种占有感觉代替了犹太教中那种觉得造物主高不可攀或可望而不可及的感觉。这种感觉在对观福音书①中非常显著，无疑是基督教对美的态度的一个特色，而且是最基本的特色。不过，基督教艺术后来注定还要走很远的路程，受很多的苦，才能实现它早年的这一希冀。

我们在这里值得从四世纪的散文文学中引证两段文字。首先，这两段文字说明了在基督教徒中一直存在到那个时代的同世界和谐一体的深刻感觉；其次，这种和谐一体的感觉正在开始陷入自我分裂的长期斗争中去。或许要实现它自身的充分深度，这场长期的斗争是不可避免的。

尼萨的格雷果里②写道："当我看到每一座山头、每一座山谷、每一座绿草丛生的平原，再看到一排排各种各样的树木以及脚下那些既被自然赋予美妙的香气、又被自然赋予美丽的颜色的百合花的时候，当我们看到流云飞向远方海洋的时候，我的心中就产生了一种揉合着幸福感觉的忧郁之感。当时属秋令、果实（谷物？）绝

129

① 对观福音书是指马太、马可和路加三福音书。——译注

② 尼萨的格雷果里（Gregory of Nyssa，331？—396？），东方教会的神父。——译注

迹、树叶飘落、树枝光秃的时候，我们就陷入沉思中，想起了万物怎样在自然的奇妙力量下生生不息，变化不已。谁能用灵魂的智慧的眼睛领会到这一切，谁就会感觉到，同宇宙的伟大相比，人是怎样的渺小”。克吕索斯托姆写道：“当你看着金碧辉煌的建筑物，让廊柱的景象迷住你眼睛的时候，你再马上去看看天空和牛羊在水边吃草的开阔的平原吧。当我们在黎明时分怀着宁静的心情欣赏给大地涂上一片金色的朝阳的时候，当我们在深深的绿草地里坐在一座水泉旁边，或者坐在枝叶蓊郁的大树荫影下休憩，眺望消失在雾霭中的远方的时候，我们谁不卑夷所有的艺术创作品呢？”

我认为，我们这样说是不会有错的：这两段文字说明他们对大自然已经产生了一种完全属于近代型的共鸣。不过，在这两段文字中，这种感受都已经开始起来反抗珍视人和人的创作品的价值的感觉，从而也就开始损害自身的基础。这种反抗的含义是再也丰富不过了，在第二段文字中尤其如此。因为在那一段中，这种反抗是专门针对非模仿性艺术，即建筑艺术而发的。一方面，它明白无误地有力地说明了，他们在美感方面对外界自然采取了一种新的态度。这种新的态度在希腊时代或希腊-罗马时代的任何著作家身上都是找不到的。但是，另一方面，它也说明中世纪的那种敌视人为美的态度已经略见端倪。这种敌视人为美的态度损害了中世纪的各种高级的想象性艺术，从而归根结蒂甚至也减弱了人对可爱的大自然的敏锐感觉。

因此，有人认为基督教教会在成为一个完备的组织以后所经历的最早一个和平时期是最早的文艺复兴时期①。这种见解原是

① 参看《伊壁鸠鲁派马里阿斯》，ii，第135页。

有根据的。同时,我们也不能否认,基督教的创立者① 是用自由而
130 友好的眼睛看待外部世界的,这个宗教的根本倾向原是要使人感觉到,世界和人自己都是同一神性的平行的表现。

vi.一个严峻的中间阶段的必要性　不过,这个问题似乎还有另外一个方面。的确,在陵寝绘画的主题和处理手法中包含着半希腊式的欢欣情绪,在某些早期的基督教雕塑中包含着丰富的优美和力量②,在早期的赞美诗和圣歌中也包含着朴素的忠诚。但是,我们很难说十二世纪和以后显示出来的那样广度和深度的特征刻画就是由这些直接发展而来的。我们无疑地可以说,束缚了艺术的最高尚的用途的是后来的教条倾向和禁欲倾向。但是,为了全面掌握表现,为了不致低估面前的任务——再现人的一切——的艰巨性,难道不是需要在艺术领域内以及在艺术与教条之间,把灵与肉的对立推到极端吗?如果天神似的或者说英雄式的基督从来没有成为身世不幸的人的话,如果十字架上的磨难和殉道以及形形色色形容憔悴的苦行者从来没有被带到描写范围内的话,波提切利和列奥纳多③ 的作品的复杂表现力和近代人对于和生活一样宽广的美的感受力,我们特别引以为自豪的东西,不是会缺少一个要素吗?此外,如果教会中没有人认为,而宗教会议也没有决定:“具有光荣人性的基督……是太崇高了,决不能通过人类

① 我怀疑在基督教的作品以外或基督教时代以前是否能够找到下列句子中所包含的那种对花卉美的不关利害的领悟,那种摆脱了道德说教或寓言的领悟:“请想一想田野里的百合花吧”。

② 卡里尔的著作,iii.114。米德尔顿教授所写的条目“雕塑”,载《大英百科全书》。

③ 即达·芬奇。——译注

的艺术比照任何别的人体，以一种尘世的材料绘为图像"①的话，当想象力终于取得自己的权利的时候，举例来说，会有拉斐尔体现在《圣玛利亚的圣子》中的那种充分的神秘感觉吗？据说，基督教的画家在可以胜任愉快地处理人体外形以前，就已经掌握了面部表情，而对希腊雕塑家来说，次序恰恰相反。这样一种比较当然很能说明问题，但只适用于后期的基督教艺术，而不适用于头四个世纪的基督教艺术。

但是，尽管如此，事实仍然是，人性的新生是随着基督纪元开始的，更准确地说，就象我们在上一章中所说的那样，在基督纪元之前很久就已经开始。中世纪后期的表面上脱离轨道的现象只不过是可以为人类理想的全部广度和强度作证的一个过程的几个必要梯级而已。 131

2. 普罗提诺以后的美学在学术上的连续性　普罗提诺的深刻见解最后摧毁了把美局限于形式对称，把艺术局限于模仿的理论限制。这一深刻见解基本上由基督教的思想家保存下来，不管是不是直接从他那里继承过来的。我们已经说过，普罗提诺的见解只不过是柏拉图思想的运用而已。按照柏拉图的见解，一切可见的或物质的东西都是某种看不见的或非物质的东西的符号或者说对等物。司各脱·伊里杰纳②可以说是最后一位新柏拉图主义者和最早的一位经院派③。在他所写的对话中④，"导师"说：

① 754年的宗教会议，不是全基督教的宗教会议。见《大英百科全书》，"形象崇拜"条目。

② 司各脱·伊里杰纳（Scotus Erigena，815？—877？）苏格兰-爱尔兰神学家。——译注

③ 见《大英百科全书》，"经院哲学"条目。

④ 《论宇宙的组成》，第3节，9世纪。

"请想一想这个可见的宇宙各部分的局部而暂时的再现现象不是有某种神秘意味吧"。"学生"回答说:"我不能爽快地肯定这些现象没有神秘意味。因为照我的想法,一切可见的和有形体的对象莫不多多少少是无形体的东西和(纯)智慧的东西的符号"。经院派关于共相的逻辑上的存在或形而上学上的存在的争论,并不涉及这一根本性的信念。但是,柏拉图在希腊艺术的伟大时代结束后所表述的这一信念,在所谓衰颓时期——包括基督教的诞生——的影响下,却深深地潜入欧洲人的意识中,并且支配着近代人对美的理解,直到后期文艺复兴对它给予合理解释时为止。因此,在这个时代,基督教的意识是二元论的,同柏拉图以前的普通希腊信仰的自然主义的一元论恰恰相反。但是,基督教的二元论只是争取实现更高级的或精神性的一元论的一场艰苦斗争的外部征候。从一开始,在整个历史上,基督教信仰中就存在着和解观念,不管它是多么富于战斗性。

因此,从中古时代对美的态度的微弱迹象(我们这里的论述也只能限于这些)来看,似乎出现了一个值得注意的理论循环:一开132头,人们对于同人的制作品相对立的大自然具有特殊共鸣,普罗提诺的基督教继承者就是这样(他们的时代也就是把进化论的一元论当做正统神学根源的那个时代);中间是一个敌视高级的艺术,即比较富于人情的艺术的阶段,表现为对异教的摧残和破坏偶像之争;最后,才完全认识到一种比较有意蕴的美是神性在艺术和大自然两者中的表现,这是圣弗兰西斯①、圣托马斯、但丁和乔托的时代。

① 圣弗兰西斯(St. Francis,1182—1226),意大利修道士,创圣芳济会。——译注

象二元论理论的通常情况一样，这整个循环是由构成二元论的两个因素在经验实在中转移不定的地位所决定的。基本的观念是，自然和艺术都属于可见①的宇宙，如果而且只有在它们出色地象征着神力和善，因此并不诉诸感官兴趣或欲望的时候，它们才是美的。至于两者对于这一目的的适合性如何，在不同的时候，人们有不同的判断。这一判断的过程在一定程度上使我们想起了柏拉图的思想，特别是当自然被认为比艺术更接近于创作原型的时候，特别是当艺术受到非难，被认为不能描绘神性的时候，或者是当一切美，自然美也好，艺术美也好，都受到摈弃，被认为只是对感官的刺激的时候。不过，在骨子里，人们似乎总是比柏拉图更明确地，至少是有条件地承认，物质美是渗透着神性的，如果正当地和纯洁地看待它的话。

i. 从流出说到进化论　　首先，我们应该指出，在四世纪，即普罗提诺死后两代左右，基督教的教义由于解决了同质论争执(Homoousian dispute)，就从流出说不可改变地向前迈进了一大步，走到进化论。不管这一观念和对观福音书上所说的是不是一样，它肯定标志着最后根本上抛弃了偶像崇拜，达到了柏拉图主义和新柏拉图主义所逐渐接近的顶峰。这一观念肯定，从世界的一个最高的原则中可以发展出进步的和积极的内容。这种内容并不因为有所发展而有任何减损或变成是第二位的。在我们今天看来，　133

① 从柏拉图起，在这一对比中，视觉就受到特别的重视。这种偏爱不能不一直支配着我们的术语，而且我们以后从圣托马斯的著作中可以看出，理论有时还受到这种偏爱的损害。视觉所以特别受到重视，一方面是由于感官本性的明显原因，另一方面，大概也是由于历史原因，由于从形而上学角度出发，根据这种偏爱进行类比十分方便的缘故。

这也许是老生常谈，但是，同最伟大的希腊人（亚里斯多德或许是例外）的观念比起来，它却是对于一种悲观主义的限制的必然抗议。它认为，不能说进步的规则是，第一个最好，第二个稍差，第三个更差。

ii. 二元论和对于自然的热爱　　这样，我们就看到克吕索斯托姆和尼萨的格雷果里，怎样在第四世纪象早期的基督教赞美诗作者一样，充分认识到物质自然界的美是神的直接作品和象征，而且为了强调这一认识，甚至不惜在对比之下贬低人的制作品的价值。事实上，早在公元三〇六年，一次西班牙宗教会议①就决定，“教堂里不应设置画像，以免人们把所礼拜和崇敬的圣灵画在壁上。”而破坏偶像运动的起源部分地也可追溯到十诫和基督教中的犹太教要素。用哲学的语言来说，第四世纪的这一倾向意味着，感官和精神之间的二元论首先表现为反对最明显地渊源于人类的事物，正象这种二元论表现为近代人的下述情绪一样：“农村是上帝创造的，城市是人创造的”。这一对比虽然大胆地颠倒了事物的真正关系，但是却突出了外界自然的魅力，从而对文化作出了暂时的贡献。但是，这种效果，如果孤立起来的话，就不能不是昙花一现的。一种二元论既然非难在艺术中固定下来的美，必然很快地会危及对于在自然中可以感知的美的感觉。不过，在事情还没有达到这种地步以前，这种暂时的状况还是在奥古斯丁关于美的论述中留下了永久的痕迹。他所论述的与其说是美的艺术，倒不如说是世界，因为他象同时代的其他人一样，已经开始对美的艺术产生

① 埃尔维拉宗教会议。见《大英百科全书》“形象崇拜”条目。

怀疑了[1]。从他的神学立场出发，这原是很自然的。

iii. 奥古斯丁论“宇宙美” 据奥古斯丁自己说[2]，他早年写过几部论述《美和适合》的著作。对于这些著作，他已经不再关心，也不知其下落如何。不过，他早年的兴趣却足以使他有了一种关于美的形式理论。这一理论从上述书名中即可见其梗概，一般来说，并不超出整体各部分的对称关系说的范围之外。他有一个特殊的贡献，而且这个贡献还是一种没有受到应有的注意的进步。这就是把上述观点运用到被认为包含有恶或丑的整个宇宙上去，特别是把美的艺术同宇宙加以类比，以资证明。由于这一运用，当然也由于一种神学动机，他的观点的内容就比西塞罗的随随便便的神意论更加深刻了，虽然一般来说，他的观点和西塞罗的神意论十分相似。 134

古代形式美学中同统一相关联的多样性被奥古斯丁更深刻地解释为矛盾双方的对立。他认为，宇宙的对称中本质上就包含着这种矛盾双方的对立，在一首美的歌曲中[3]，在修辞学的对偶中，

① 奥古斯丁生于公元354年，死于430年。他不赞成在壁画中寻找基督，而主张在书面文字中寻找基督。有一封信据说是四世纪初的凯撒城人欧瑟比阿斯写给君士坦丁大帝姊妹的。信中拒绝把她索取的一幅基督像给她，因为这是非法的。信中还说，他从一个女朋友那里拿来了她所藏有的几张保罗像和基督像。见《大英百科全书》，“形象崇拜”条目。

② 《忏悔录》，iv. 13。

③ 《上帝之城》，xi. 18,23; xxii. 19。我现在把 xi. 18 的题目引在下面：“De pulchritudine Universitatis, quæ per ordinationem Dei etiam ex contrariorum fit oppositione luculentior.”（论宇宙之美——它按照上帝的安排甚至使矛盾成为更明显的对立）我不知道歌曲中的“对照”是指什么；我疑心这只是指安布罗西（Ambrose, 339?—397，罗马帝国基督教会活动家——译注）时代米兰合唱班两侧的应和。如果是这样的话，音乐方面的对比就没有指称不谐和音的近代意味。奥古斯丁有一个理论具有近代意味，那就是怀疑中包含着肯定、“Si dubitat, cogitat”（我疑，故我思）等。这在前面边码第78页已经提到过。

在一幅画的阴影中，也都是这样。阴影如果布置得正确，并不会使画显得丑。毒药、危险的动物等等全都在世界上占有应有的地位，因此，也就成为世界之美的要素。这种关于罪恶和苦难的大胆论述在神学上是否说得通，这跟我们无关。但是，它的美学意义(这在奥古斯丁的手中是得到非常明显的强调的）马上就把我们带到了我们在今天的诗歌情趣或正统情趣中可以找的那种关于丑的近代流行理论的水平。这种理论的实质是，它认识到丑的东西是美的东西的一个从属的要素。丑是美的衬托物①，然而，整个来说，它又对于传统意义上的或者几乎是传统意义上的和谐或对称的效果有所贡献。这一理论还有一个优点，那就是比任何希腊人都更直135 接地处理了丑的问题，比普鲁塔克要直接，因为普鲁塔克只是把丑看做是艺术技巧的证明，除此以外，就把丑从艺术中排除出去了。也比普罗提诺要直接，除非我们在解释普罗提诺对无形式的东西的看法时对它赋予积极的意义，而不单单是消极的意义。这一理论是介乎抽象的美感和具体的美感之间的一个中间阶段。这一理论承认，对称可以因为对比的缘故而丰富起来，但是，基本原则仍然是对称，而不是富于特征的表现力。这种流行的观点的一个论调是坚持量的比重不得过大。据说，如果量的比重不大的话，丑就可以同美相对而存在。我们在奥古斯丁的著作中，也象在近代情趣中一样找到了这种流行的论调。不过，这的确不是一项具有任何思辨重要性的见解，往往使人们把两个问题混淆起来：一个问题是丑作为一个因素从属于美；另一个问题是，比重较大的美克服了

① “那么，不谐和音闯进来了，但是那种和声(谐)却应该受到珍视”，——勃朗宁的《艾布特·沃格勒》。

我们对丑的感觉——事情如果真是仅此而已，那就仅仅是我们的知觉不准确的问题了。

奥古斯丁还强调指出，除对称而外，色彩要素也是美的一部分。从历史上来看，这是很有趣的。我们知道，当苏格拉底和帕哈秀斯讨论美的时候，那位画家对美的两个特征色彩和对称是很熟悉的，可是苏格拉底关于表情的谈话仍然使他感到新鲜①。普罗提诺也在他的著述的开头引证过这两个术语，认为它们代表了美学传统。而对这一传统，他则加以非难，认为是不充分的。但是，奇怪的是，尽管这样，这两个术语却作为关于美的充分说明，通过同普罗提诺有很多共同之处的伪狄奥尼修②，一直传到托马斯·阿奎那的手中。奥古斯丁大概和伪狄奥尼修同一个时代。在奥古斯丁的著作中，我们也发现这两个术语占有同样的不容置疑的地位③，就仿佛普罗提诺明显地提到这些术语比他对这些术语的批评起了更持久的作用似的。我现在引证奥古斯丁的一段文字来说明这个问题。这段文字由于包含着一种后来在但丁的《天堂》中重新出现的思想，也是很有趣的④。“任何物质对象的美都在于具有某种柔和⑤色彩的各部分的谐和……但是，当正义象太阳一样在天父的天国里照耀的时候，色彩柔和的程度会多么大呀。” 136

---

① 色诺芬:《苏格拉底言行录》,3,10。

② 托马斯·阿奎那:《神学大全》,第2编、第2章，第145节。这一节中直举其名地引证了狄奥尼修的话。

③ 《上帝之城》，xi.22,同对称相对比的“黑子”团块以及奥古斯丁关于尺寸在美中无关紧要的见解,也都和普罗提诺的提法相仿。

④ 《上帝之城》，xxii.19。

⑤ “Suavitas”。在我引证的几句话后面的一句话中，“suavitas”（柔和）一词被“claritas”(莹明)代替了。“claritas”是八百年后托马斯·阿奎那所使用的术语。

iv. 对异教的镇压和不断增长的严峻气氛 我们刚才说过，奥古斯丁对于他早年论述美和适合的著作，不以为意，任其散失。这些著作原是极值得重视的。不过，他对宇宙的整个看法却具有浓厚的美学色彩，而且，我们在把奥古斯丁生前发生的镇压异教的暴力运动当做美学史的资料加以解释时，也必须小心谨慎。这一运动是特奥多秀斯① 下令进行的，“博得了基督教世界一致的高声喝采”②。当局所以大事破坏庙宇和庙宇中的装饰，任其衰败，一方面是出于宗教上的敌视，另一方面也是由于对艺术残暴地漠不关心。但是，我们必须记得，巴特农神殿虽然在五世纪改为一所教堂，失去原状，但是只是到一千二百年以后才在一次围城中彻底毁掉。我们必须假定，万神殿所以能在最初保存下来，是因为当局特别开恩的缘故。它后来所以能幸免于难，则是由于它在六世纪变成了供奉神灵之所③ 的缘故。奥林匹克的瞻仰者的名册在众所周知地继续了一千一百多年之后，于公元三九三年结束了，最后签名的是一位亚美尼亚人。这件事的确有一些凄惋的味道。菲迪阿斯的宙斯雕像被送到君士坦丁堡去——这一步骤说明基督教徒对它的价值毕竟还有一些认识，不过，值得我们惋惜的是，它后来又在公元四七六年毁于大火。

因此，对异教的镇压首先并不是同样雷厉风行地普遍付诸实行的；其次，这种镇压，虽然可以说明当局对艺术的价值极其无知，漠不关心，却主要并不是出于在后来的破坏偶像之争中表现出来

① 特奥多秀斯(Theodosius，346？—395)，罗马皇帝。——译注

② 吉本：《罗马帝国衰亡史》，第28章。参看吉本和米尔曼关于圣奥古斯丁的态度的注释　他们从奥古斯丁著作中引证的文字是互相矛盾的。

③ 吉本的著作，第1章。

的那种对艺术形象的疯狂厌恶。的确，在四世纪就已经逐渐地兴起一个连基督教艺术都要加以反对的浪潮，不过，这时候有记录可查的非难却只能说明教堂的墙壁上仍在日益广泛地采用壁画和镶木细工。而且，很明显，后期教会和平时期①的严峻风气不但消极 137 地反对艺术，而且开始在艺术范围之内积极发挥作用，因为方形教堂的墙上画上了殉教的故事②，后来，一反以前的习惯，连基督受难和死亡的场面③也画在壁上了。

除了主题方面的这一变化外，看来，还出现了拜占庭式的描写。这种描写本身是阴郁而刻板的，但却给艺术带来一个新要素，因而也是有力的。到后来，这个要素就被吸收了，成为美的一个新要素。

v. 破坏偶像运动的意义 不过，基督教这种不安定的二元论——我们所以说它不安定，是因为它在原则上是一种一元论——虽然在可见的世界中喜欢自然，不喜欢艺术，而在艺术中又不喜欢以前被当做美加以感受的东西，因而在这两个方面都同柏拉图的思想并无二致，但是，它注定要在柏拉图的道路上走得更远，并且把它对可见事物的怀疑的矛头指向整个绘画艺术和可见世界的整个美。在格雷果里大帝时代(六世纪)，马赛的主教④下令撤除和销毁他的教区里所有的圣像。由于这一激烈行动的结果，格雷果里才明令申明，崇拜图像是一回事，从图像这种语言中了解应

① 参看前面原书(即本书边码)第127页。

② “形象崇拜”条目和“壁饰”条目，《大英百科全书》。诺拉的保利努斯(卒于公元431年)下令把基督教历史上的故事画下来，作为教育的工具。

③ 在罗马圣克莱门特教堂中就是这样。

④ “形象崇拜”条目，《大英百科全书》。

该崇拜什么，又是一回事。读书人可以根据文字理解教义，不识字的人只能根据图像了解教义。因此，圣像不应销毁，因为教堂里设置图像不是供人崇拜的，而只是用来启迪无知人的心灵的。格雷果里所采取的这一温和的方针后来也为查理曼大帝所采用，并且成为西教会的规则。不过，据说，西教会中也有人主张销毁偶像。人们联系柏拉图和亚里斯多德的见解，部分地讨论了艺术的教育价值和使命。虽然这种价值和使命严格说来不在美学范围之内，但是，它在本质上涉及一些有关艺术在文化普及时代和文化不普及时代的相对地位的重要问题。即令为了这个理由，我们也需要对这一问题加以论述。

真正的破坏偶像之争是在东教会中发生和进行的，为期约一百二十年之久，从七二六年到八四二年，中间有过几次间断。从美学观点来看，值得指出的是，下令销毁图像引起这场争论的利奥皇帝很可能是同犹太人和阿拉伯人有所接触而受到了影响①。这个运动的最高潮是七五四年的君士坦丁堡宗教会议。参加会议的有三百三十八位主教。但是这次会议从来没有被承认是全基督教的会议。会议决定:“具有光荣的人性的基督，虽然不是无形体的，却崇高到超越于感官性自然的一切局限和缺点之上，所以他是太崇高了，决不能通过人类的艺术，比照任何别的人体，以一种尘世的材料绘为图像”。会议还宣布，凡企图用可见的色彩去表现上帝的化身基督的形象者，凡刻画哑口无声毫无生气的圣徒图像者，一律开除教籍，因为这些东西永远也不可能有任何好处②。虽然东教会

① 吉本的著作，第49章。

② “形象崇拜”条目，《大英百科全书》。

在八四二年又重新采取了一种同格雷果里和查理曼大帝的主张大致相仿的理论主张，但是，拜占庭式的绘画在意大利却一直存在到十二世纪，在阿托斯山中甚至一直存在到今天。看起来，这是由于一种明确的禁欲理论和条规的影响所致①。

在这场争论中，我们看到了在灵与肉之间转移不定的二元论的另一阶段。在犹太人和伊斯兰教徒的超现世的一神教的支援下，这种信仰一种精神秩序的宗教，现在象柏拉图一样，坚决地起来反对一切感官性的表现，认为它们本质上不足以表现那种秩序，其结果是提出了一种同柏拉图的抗议很相象的抗议：由于再现就是去临摹无法临摹的东西，精神性的东西本身是不可能用感官性的形式加以再现的。两种抗议的区别在于，现在，象征主义之说已经风 139 行起来了，因此，这整个问题已经处在柏拉图后来的水平上，而不是处于柏拉图最初所处的水平上。柏拉图所关心的是表现"另一"世界，即精神世界的实在，现在，精神世界(不管人们对它领悟得多么粗糙)对群众的心灵来说，已经成一种信仰的对象了。感官性形式的欺骗性已经不再是那位孤立无援的思想家的结论了，现在，它成了一大批普通群众热烈要求确立的前提了。因此，问题的重心现在倾向一个新的方向。不是去提高"另一"世界的价值，而是去重新建立或维持"另一"世界和这个世界的结合。虽然格雷果里大帝对学术漠不关心，查理曼大帝几乎不会写字，事实的逻辑和几代的经验还是迫使他们求得一种解决办法。这种解决办法是

① 参看一位希腊僧侣关于替善(Titian,1477—1576,意大利画家——译注)的几幅画的评论。他订了几幅替善的画，但却拒绝接受，据说还评论说："你的毁谤神灵的画仿佛从画布上走了下来，和雕像一样坏"。——古本的著作，第49章的注释。看来，"形象"一词在九世纪以前，是指画和镶木细工。到九世纪和以后才提到雕塑。

柏拉图在他的才华登峰造极的时候才认识到的（我们所以这样说，正是因为柏拉图帮助人们有可能求得这种解决）。格雷果里大帝和查理曼大帝当然不懂得哲学。他们的政策是由影响当代教会的各种激情和需要——这些毕竟是人类生活的需要——决定的。但是，他们的主张却完全可以综述如下："我们知道图像不可能是感官知觉所达不到的一种本质的摹本。因此，不应该去崇拜图象①。但是它们可以发挥启迪作用，因为可见的事物可以是有意义的。因此，不应该反对图象，而应该把它们保留下来，作为教育工具和帮助记忆的工具"。从美学哲学上来说，这种观点是不正确的，或者说是表述得不正确的。艺术的效果是不以当局所说的允许艺术存在的理由为限的。从最广泛的历史意义上来说，虽然不是从严格的哲学意义来说，毫无疑问，艺术是人民的教育者。

vi. 司各脱·伊里杰纳的学说　在九世纪，大致就在关于教堂绘画艺术的争论在东方和西方都有了结论的时候，一位真正不容忽视的思想家把中古时代的观念表述为一个完整的学说，而且作为这个学说的一部分，还规定了物质美的地位和性质。这位哲学家就是司各脱·伊里杰纳。我在前面②已经引证过他的一段关于中古时代象征主义的典型论述。他所处的地位很不好说，因为当时的情况使我们很难确切断定黑暗时代从什么时候开始，到什么时候结束。我们很容易设想黑暗时代是一个很长的时代，到文艺复兴时结束。在这个时代中，争论双方既不懂科学，也不懂真正

140

① "Es hilft nichts, unsere Knie beugen wir doch nicht mehr."（毫无用处，我们毕竟不再屈膝了。）黑格尔《美学》，i. 132，描写了艺术和宗教的不可避免的现代区别。

② 见前面原书（即本书边码）第131页。

的哲学，却围绕着逻辑形式问题争论不休，而这些逻辑形式其实是从属于神学理论的。但是，我们前面已经说过，按照我们对文艺复兴的看法，文艺复兴的起源应在更早的年代；另一方面，按照近代人对伊里杰纳的估计，正规的经院哲学的起源应该比他生活的年代要晚一些。因此，正规的经院哲学事实上是结束的开端，其年代在但丁之前的学术界有明确进步的那两三个世纪，假如我们不愿对但丁以后学术界的进步给予重视的话。但是，如果经院哲学——对哲学和神学的关系的有意识的调整——标志着黑暗时代的结束的话，同希腊著作家和拉丁著作家的思想一脉相承的伊里杰纳的思想就显然出现在黑暗时代开始以前。如果是这样的话，在群众的想象中代表着黑暗时代的那段长期的愚昧状态实际上并不存在，而我们在论述黑暗时代的特点时也就必须更加慎重和同情了。

首先，伊里杰纳是一位希腊学者。而且我想，还是罗吉尔·培根的时代（十二世纪）以前西方的最后一位希腊学者。他写了不少圣奥古斯丁那样的著作，但是，还从希腊文翻译了伪狄奥尼修[1]的著作，成段成段地引证了马克西姆斯（七世纪）的大段文字，把这些段落译成了拉丁文。这样译为拉丁文的狄奥尼修的著作后来影响了阿奎那的见解。因此，狄奥尼修的著作中所充塞着的普罗提诺的观念就在整个中古时代最伟大的导师们的思想中，形成一条连贯不断的线索。

此外，伊里杰纳还是一位哲学家。在他看来，真正的哲学和真正的神学是互相吻合的，这并不是从其中一者从属于另一者的意

---

① 狄奥尼修法官（Dionysius the Areopagite，一世纪），雅典最高法院法官。五世纪出现他的几部希腊文著作，显系伪托。——译注

义上来说，而是从真理和真理互相一致的意义上来说。他的一般见解严格来说同我们没有多大关系。但是，为了说明，一位信仰时代的著作家尽管在使用事实和类比的时候显得极其幼稚，在中心问题上，他的主要思想依然可以是非常合理的，在这里仍然值得指出几点：他认为圣餐仅仅是象征性和纪念性的仪式。他认为摩西关于创世的说法是纯寓言性的。他认为灵魂并不存在于地狱中而只是意志的内在状态①。

141

在我们看来，信仰时代的思想中既包含着理性的成分，也包含着愚蠢的成分。这里不是讨论这种理性和愚蠢的交错所提出的巨大问题的场合，我自己也没有能力讨论这个问题。但是，我也许可以指出：在历史发展过程所造成的分工中，制订一种新生活的草图并把它的用途告诉不识字的人们的任务落到中世纪的身上了；在主要方向还没有大致确定以前，人们无力注意细节的准确性，原是十分自然的。不论是伟大的希腊古典著作的哲学，也不论是范围广阔的有系统的自然科学，在这种情况下恐怕都不能着着实实地解决奥古斯丁、伊里杰纳或但丁所遇到的那些问题。因此，看起来好象一切都是按照应有的顺序发生的，好象只有实际担负起这一任务的那些人才能完成这一任务似的。

就美学而论，伊里杰纳在细节方面似乎并没有比奥古斯丁明确前进一步，由于对丑的问题没有那么生动的领会，甚至还比奥古斯丁后退了。相反地，他的优点在于，他辨别出构成可见世界的真正的美和虚假的美的那些关系，认识到这种关系取决于人的心灵参照不可见的世界给可见的世界指定的地位。他联系亚当堕落的

① 亚当森教授所撰的"伊里杰纳"条目，《大英百科全书》。

故事，按照马克西姆斯对“善恶知识之树”的解释，讨论了这个问题。他阐释说①，这个树代表可见事物的本性，如果按可见事物的“理性”②或意蕴加以领会的话，能给人善的知识，如果当作欲望的对象的话，则给人以恶的知识以致招致死亡。“夏娃”代表感官，“亚当”代表理性。上帝③所以创造可见的世界是为了通过它，象通过不可见的世界一样，使更多的人来赞美他，使人们可以认识上帝——不是认识上帝是什么，而是认识上帝是可见世界和不可见世界的唯一创造者。因此，(在亚当堕落的故事中)，上帝在人性还没有取得完美的智慧以前，就禁止人性从可见世界取得乐趣，因为只有取到完美的智慧的时候，人性才能和上帝合为一体，从而和上帝讨论可见事物的意蕴。如果亚当决心先去了解造物主，后去认识被创造者的话，夏娃——即肉体知觉——就不能吸引亚当——即智力④——去喜欢从外表上加以考虑(即不是按其意蕴加以考虑)的物质世界了。因此，神的法律所规定的次序是，首先去了解造物主和他的不可言说的美，然后再遵从智慧的意向，从意蕴或精神性的角度去观照世界，并把它的整个美，不管是内在地存在于意蕴中的也好，还是外在地存在于可以知觉的形式中的也好，都解释为表现了对造物主的赞美。“因此⑤，有害的不是这个世界，也不是对它的认识，而是有理性的心灵的任意冲动。这种冲动不去瞑想它的创造者，反而随着贪婪而违法的欲望转而去热爱可以知觉的物 142

① 《伊里杰纳全集》，弗洛斯编，第842页。

② Rationes，参看普罗提诺的 λόγοι。

③ 同上，843 B。

④ Animum。

⑤ 同上，844 D。

质。”他遵从尼萨的格雷果里的见解①，把丑和没有形式的东西，或者说具有错误形式的东西视为一体，丑仍然是没有按照它和上帝的意志的真正关系加以领悟或希冀的东西。我以为，从宇宙着眼来看，按照伊里杰纳的观念，并没有真正的丑。

在他的著作中，我们找不到任何特别的美的艺术哲学。他的确提到了理论感官和非理论感官的区别②，但是，他倒是缩小而不是强调指出这种区别。而且，他关于美的一般理论，在美和认识的区别方面，也有极大的缺陷。

不过，伊里杰纳在这里还是提出了一项在审美意识史上具有极大重要性的见解，一项既有正确的一面，也有错误的一面的见解。首先，伊里杰纳集主张破坏偶像的禁欲运动的大成，对可见世界——既包括艺术，也包括自然——的整个魅力，不分青红皂白地一律加以非难，除非在某种明确的条件下，他才不加非难。因此，从一方面来说，灵肉对立论就在他身上找到了一位最彻底的代表。

但是，在第二方面，他所规定的真正的美所不可缺乏的条件，143 在我看来，却不止有修辞上的价值。这个条件就是，可见世界应领会为上帝的光荣的显现，因而也就是摆脱了感官性欲望的关系。这个条件无疑意味着一种对于人和自然的真正合目的性的**不关利害的**感觉，因此，从技术上讲，就接近于康德的定义：“没有目的的合目的性。”不但这样，这个条件还把这样合理感彻底应用于整个世界，不是单单应用于艺术，也不是单单应用于自然界的比较可爱的部分。这样，就表现了构成近代科学和近代艺术的基础的那种

① Animum, 789—90。

② 同上，854。

对普遍的意蕴的信念。如果我们再回去看看柏拉图和亚里斯多德，我们就可以知道，中古时代的“pulchritudo”(美)(被认为和可见宇宙具有共同的外延，而可见宇宙则被认为是造物主宣布为善的上帝的作品)已经成为比柏拉图和亚里斯多德的 καλὸν(具体地指物质事物的美)更为人熟悉的初步观念和评价因素。从模仿说到象征主义的过渡则大大促进了这一概括化的过程。模仿只是艺术的规则，从表面上来看，并不能使任何不美的东西变得美。象征主义是一种解释方式，虽然有流于武断的极大危险，却有绝对普遍性的优点。如果一切有意义的东西都可以是美的，那么，就没有什么东西我们不可恰好在其中找到美的要素。我们可以很容易地看出，同那种认为美决定性地和不可改变地寓于知觉中的看法相比，这样一个观念是多么有希望，又开阔了多么丰富的前景。

vii. **预测世界末日在公元一〇〇〇年到来**　对基督教徒来说，“这个”世界和“另一”世界的对立的最尖锐的表现形式就是关于基督再度降世的预测。据说[1]，在十世纪，这些预测就明确地提到公元一〇〇〇年(神下凡化身为基督之后一千年)，结果，各种巨大的建筑物都毅然地停止修建。由于恢复了整个可见宇宙存在期限很短的信念，从怀疑造型艺术开始而以非难整个物质美(这种非难在理论上是有条件的，在实践中大概是无条件的)结束的那个运动，就达到了适当的高潮。

在公元一〇〇〇年之后，不管是由于末日没有降临，因而松了一口气也好，也不管是由于欧洲刚刚组织起来，开始民族生活也好，建筑活动又比什么时候都更加蓬勃地恢复起来，连雕塑艺术　144

① 《大英百科全书》“建筑”，“一千年至福”和“饰画”等条目。

——在禁欲主义者看来，这种艺术是尤其可恨的——也开始和建筑艺术一起向前推进，就好象已经渡过一场危机似的。

不过，看来，不论是美，还是美的艺术，似乎都没有博得早期经院派理论上的注意。在阿贝拉的赞美诗①中，我们可以找到这样的熟悉的情趣：自然高于艺术。他在总结关于基督教徒是否应该诵读异教诗人的作品的讨论时，还得出了不利于诗人的结论②。这

① 阿贝拉生于1079年，死于1142年。他的赞美诗见于库赞编辑的《阿贝拉全集》，I. 300。一首关于创世的赞美诗中的几行诗很值得引证。这首诗的开头是值得注意的，其中混合着贺拉斯式的情趣和基督教的情趣也是值得注意的。

Impensis, dives, nimiis
Domum casuram construis;
Falso sole pingis testudinem
Falsis stellis in cœli speciem.

In veri cœli camera
Pauper jacit pulcherrima;
Vero sole, veris sideribus
Istam illi depinxit Dominus.

Opus magis eximium
Est naturæ quam hominum;
Quod nec labor nec sumptus præparat
Nec vetustas solvendo dissipat.

靠花费，靠上帝，靠富裕，
你幸运地建造着房屋；
我会把太阳错画成乌龟，
我会看错天上的星星。

在真正的天空中有穹窿，
穷人躺在美丽的山坡上；
向真正的天，向真正的星座，
天主画出了这些。

有自然界的和人类的
异常神奇的事业；
它们既不是由劳动，也不是由金钱造成的，
也不是祖先施展力量所开辟的。

② 《阿贝拉全集》，2.442。

部分地是仿效柏拉图的榜样。他的生平和他所写的方言情歌一定起了一种同他的学说截然相反的影响。他的学说的产生大概应归因于同圣奥古斯丁皈依基督教时所经历的感情激变几乎相似的一种感情激变。

viii. 圣弗兰西斯著作中的近代意识　阿西西的圣弗兰西斯必须在这里提一下，不仅仅因为他写过《万物之歌》，因而是意大利最早的诗人，而且也因为他的生平和性格有某些奇异特点的缘故。哲学史家要想说明自己的论点，再也找不到比他更明显地表现近代意识和古代意识的对比的人物了，也再也找不到比他更巧妙地把在进化的逻辑过程中互相包涵着的几种相反相成的属性集合于一身的人物了。在论述古典时代以后的衰颓时期时，我们就 145 说过，同古代意识相比，近代意识是芜杂的。它的特色是不能把它归在一种对比的一方，以同另一方相对立，相反，它以一种乍一看来充满最鲜明的对抗的形式，同时呈现出一种对比的两个方面，不管这两个方面互相调和与否。

因此，首先，我们看到在圣弗兰西斯身上神秘禁欲主义达到登峰造极的地步。从技术上来说，这种神秘禁欲主义也就是在逃避现实世界的非理性的瞑想中接近上帝。圣痕的故事① 就清楚地说明了这种习惯性的自我专注。

但是，其次，人们一致认为，他能够同自然界——有生命的自然界和无生命的自然界——发生异乎寻常的共鸣。对“太阳哥哥”的呼告从逻辑上说就具有真正的基督教的精神。正象美学理论在

① 圣痕就是同十字架上的耶稣身上的伤相仿的痕迹，据说圣弗兰西斯身上就有这种痕迹。——译注

各种公式里所指出的，自我专注的近代意识所以饥渴似地转向自然，正是因为它在自身中找到一种十分深刻的需要。

第三，在这位神秘的禁欲主义者和自然界的心心相印的热爱者的心灵中，还有一种天赋的才能。那就是善于从事一种重要的合理工作——组织和管理工作。关于圣芳济会的创立者的这一特点，我们在这里不需要加以详述。

甚至在圣弗兰西斯这样一个伟大的性格中，这几种不同的倾向都给我们以神秘和矛盾之感。它们并不是在同一行动中表现出来的，从外表上看，倒象是生活变迁的现象，而不是单一意志的种种表现。同这些倾向比起来，圣弗兰西斯作为诗人的特质倒容易解释得多，因为他是一个市民诗人；作为英雄的特质也容易解释得多，因为他是一个市民英雄；作为哲学家的特质也容易解释得多，因为他是一个市民哲学家。在比较不重要的近代人物身上，这些倾向事实上在一定程度上是分散开来的，就象分散在衰颓时代的各学派和人物身上那样——斯多噶派、伊壁鸠鲁派、新柏拉图派、爱情诗人或田园诗人。不过，这些倾向还有着一种根本的联系，因为它们虽然显得形形色色，五花八门，表面上毫无规律可言，实际上都是近代意识的不可或缺的特点。举例来说，圣弗兰西斯在虔诚的狂喜状态①中的自我专注所指明的就不可能是心灵摆脱有机理性和有机实在的出神状态和超然状态，而只是出神状态和超然状态的一个要素，即沉入深刻而复杂的思想境界的入迷状态的外部表现。当思想在每隔一定时间有所行动，因而化为传统所决定的各类感情的时候，情况尤其是这样。智慧的深度是同智慧的广度

146

① 读者当记得，据说苏格拉底就曾经陷在某种出神的状态中。

关联着的，而不是同智慧的广度相矛盾的。能够极有力地和极敏感地抓住外界事物的理智当然也需要，因而也具有内心最深刻的自我专注。单纯的隐士的沉思一般都是空洞的沉思。

ix. 圣托马斯·阿奎那的美学观念　在当代差不多同样活跃和同样有名，但除其文学成就外较少为后人所知的是最伟大的经院派哲学家，多米尼克教团的阿奎诺人托马斯。他生于一二二七年，即圣弗兰西斯死后的第二年。他积极参加社会活动，是一个热烈的论战家，竭力维护他的教派和宣传的自由，在巴黎、罗马和波伦亚都讲过学，并且担任过国王和教皇的教务管理顾问。他在四十七岁的时候，象圣弗兰西斯在四十四岁的时候一样，结束了他的惊人辛劳的生涯。我所以一定要引证这些传记细节，是因为在我看来，只有认识到这两人的短促而多才多艺的一生的精力，我们才能象在阿贝拉的生平中一样，摸到当代的不断加快的脉搏。就是单单提出这样的问题都是值得的：中古时代的科学和哲学的弱点难道是由于实践过多，而不是由于理论过多吗？我们说他们让哲学服从于神学，这样说是很正确的，换句话说，这就是让科学服从于关于人类福利的既定观念。这种福利即令有超越现世的方面，也的确有现世的方面。这个问题是重要的，因为它说明，经院哲学的本质不在于有形而上学，而在于追求真理的精神需要服从任何先入为主的实用意图——不管是现世的意图也好，超现世的意图也好。当我们把具有伟大胸襟的阿贝拉或者安瑟伦[①]，圣弗兰西斯或圣托马斯的忙碌的社会活动同牛顿、洛克或斯宾诺莎的辛勤

① 安瑟伦（Anselm，1033—1109）意大利神学家，实在论者。——译注

的书斋生活加以对比的时候①，我们就不能不得出这样一些见解，不管怎样把人的实践和他们的见解的脱节考虑在内。

147 我们应该说，《神学大全》后来使得人们集中注意到了全部认识同人的最高利益的关系，因此是圣托马斯关于政治和教会统一的见解在科学中的对型(antitype)。在《神学大全》中，圣托马斯不止一次地提到美②。按照我们所采用的程序，可以指出下面几点。

1. 象征主义 通过伪狄奥尼修的著作(读者当记得，这是司各脱·伊里杰纳翻译的)，从普罗提诺时代就已经有了一个传统，而且普罗提诺当时就已经非难那个传统不充分。圣托马斯关于美的丰富论述就是从那个传统得来的。圣托马斯在一段文字中（在这一段中，他引证了狄奥尼修的章节和诗句，作为自己的意见)③所用的术语同奥古斯丁，普罗提诺和色诺芬④所用的术语完全一致，就相当清楚地说明了这一点。他们所用的术语是："Claritas et debita proportio"(色彩的鲜明和对称)＝χρῶμα κ.συμμετρία。在另一个地方⑤，托马斯在"Debita proportio sive consonantia"（适当的比例或和谐）和"Claritas–i.e., Color nitidus"(鲜明)之外，又增添了"Integritas sive perfectio"(完整或完美)，作为美的第三个要素。但是增添这一要素，并没有什么原则上的不同，只不过是从

① 我以为，即令拿笛卡尔和莱布尼兹来比较，这一论点实际上也仍然是有效的，不管这些伟大的人物当时在世界上是多么著名。莱布尼兹在他的实用兴趣的指引下写出了《神学体系》，为的是争取天主教和基督教的重新合并。就连弗兰西斯·培根也具有经院的特质，以致他的逻辑与其说是由题材性质固有的实在条件决定的，不如说是由人的需要的最终原因决定的。

② 参看序言。

③ 《神学大全》，第二编第二部分，第39节，第2条。

④ 参看前面原书(即本书边码)第45页，第117页。

⑤ 《神学大全》，第二部分，第39节，第8条。

整体着眼再提出了"debita proportio"(适当的比例)向各个部分提出的那个要求。象在普罗提诺的著作中一样，在圣托马斯的著作中，美的吸引力的根本基础也是在对称中揭示出来的知觉者和被知觉者之间的亲和力。圣托马斯虽然认为感官是这一亲和力的直接承担者——"感官喜爱同感官自身相类似的比例适当的事物('Sicut in sibi similibus'①)"——但是，他显然采纳了一切美都来源于上帝的论调②，并且象普罗提诺一样赋予视觉以第一位③，因为它和智力有亲和力。

因此，我们得出结论说，他和他的前辈一样认为，对称所以美，是因为它是理性和神的象征。但是，他和他的前辈一样都没有跟着普罗提诺要求在对称之外还要有生命和表现力。 148

2. 审美兴趣　圣托马斯断言，在美中，欲望是平静的，或者是被平息下来了。这种说法本来是很暧昧的，因为欲望可以因为得到满足而平息下来。但是，我们可以从这种说法中得出推论说，美是具有特殊的"认识能力"的感官(即视觉和听觉)的事情④。更概括地说就是，美同认识能力有关⑤。从这种推论中我们就可以看出上述说法的意义了。我想，这并不是把美和认识混淆起来，而只是把知觉和欲望区别开来。

3. 具体的批判　圣托马斯把审美感官和非审美感官加以区别——"我们并不说美的味道或气味"——的根据是，同味觉和嗅

① 《神学大全》，第一部分，第9节，第4条。

② 上面第一章注释②

③ 《反异教大全》第3卷，第53章。

④ 第二编第一部分第二十七节第一条。

⑤ 第一部分第五节第四条。

觉比起来，视觉和听觉更是理性的工具，更具有知觉的性质。看来，这首先意味着，视觉和听觉方面的形象比较容易同激起欲望的实在事物分开；其次，这意味着，视觉和听觉能够领悟一个结构上的整体。他明确地把物质美和精神美区别开来，说精神美是由于同可以知觉的美的特点相类似而得名的。这就说明，他没有把美和认识混淆起来。

圣托马斯赋予视觉第一位，认为它比较接近智力，无疑也是根据上面分析过的同一些一般性理由①。在估计这一点时，我们必须记住，我们今天的这种伟大的浪漫主义的音乐艺术，当时还没有产生，因而我们也就更加重视柏拉图和亚里斯多德的预言家式的洞察力了。他们在很大程度上已经懂得了声音的奇妙力量。

因此，看来，新柏拉图主义传统乃是中世纪美学学术的主要要素。虽然普罗提诺的一部分具体的见解失传了，他的见解的整个轮廓却是同基督教的意识相一致的。基督教的意识一半靠了继承，一半靠了独创，建立了一种类似的信念，作为自己所特有的属149 性。美是理性在感官性形式中的显露，美的魔力在于它和心灵的亲和力，因此，整个可以知觉到的宇宙，作为神的理性的象征，在能够看到它和造物主的关系的眼睛看来，就不能不美——这一切见解都融合到基督教的情绪中去，也是我们在对神意论作深刻理解和肤浅理解时所熟知的。毫无疑问，中世纪在其长期发展中是受到这个信念鼓舞的。这个信念在中世纪的艺术中是不自觉的，因为艺术是一种成就，但这个信念在中世纪的理论中则是自觉的，因为理论是一种原理。

① 见上面原书（即本书边码）第117页。

只是对于美学来说，也象对于神学来说一样，在从理论上来探讨表面上的非理性现象的时候，人们过去是，现在仍然是半心半意的。从奇特的东西和禁欲的东西、神秘的东西和崇高的东西在哥特式建筑和拜占庭绘画中的地位来看，我们应该得出推论说，存在着一种最大胆的和最具体的实用一元论，或者说是承认一切存在着的东西至少是美的一部分。但是，另一方面，就我们所知，却完全没有人从理论上进行研究，致力于对于自然和艺术中的朴素美或奥妙美的具体分析，由此，我们又应该得出推论说，对于中古时代的理论来说，宇宙美与其说表明了对于浪漫主义意识的真正共鸣，倒不如说是一种抽象观念，还有待后来的一个时代加以详细证明。

不过，尽管这样，宇宙美的观念至少在名义上是存在了，而且圣奥古斯丁已经感觉到这个观念在某种程度上可以把实在的或表面上的矛盾包括进去。

这样，除了全面而具体的艺术实践之外，就有了一种更加全面（因为它还包括外部的自然界）但又缺乏详细内容的理论流传下来并且被人接受了。而且，当中世纪的这种审美意识从诞生和襁褓过渡到成熟和明确表露的时候（的确不是从死亡到第二次诞生），那时，美学理论就被吸收到艺术实践中去。艺术实践终于用充分的内容充实了这一理论，而这种内容后来反过来又成为更丰富的理论材料。

但丁是在圣托马斯生前出生的。在美的形式理论和他认为宇宙具有的意义方面，他都有自己独特的见解。至于他是不是会说，按照他给美所下的定义，他的伟大诗篇是很美的，关于这一点，我 150

们的确很难判断，但是，即令他不会这样说，事实也仍然是，他受到了这一宇宙美观念的积极鼓舞，而对于纯粹的思想家来说，这一观念大概仅不过是一个术语或一个梦想而已。这一暗含在中古时代的工艺中、而又在中古时代的信仰中明确表露出来的广泛观念，被但丁和他的同伴艺术家用更高级的想象性形式再现了出来，而且由于这样地实在化，也就远远地超过了过去的一切关于美的学术思想，十之八九，还远远超过了把这个观念实在化的那些人的理论认识。

第七章 但丁和莎士比亚在某些形式特点方面的异同

1. 主题的范围　　作者在写这一章时，不能不非常严格地局限于一定范围之内。因此，看来，本章很可能会索然寡味，但是，我希望它还不致乏味到令人不能容忍的地步。我们所以要这样说，是因为，在我看来，任何人如果不是毕生研究美的艺术，只有一些普通有知识的人的见解可以凭藉，而又想在文艺复兴的广阔领域中漫游，寻找美学的踪迹的话，他的著作就一定是乏味的。

由于这个缘故，第一，我想把自己的论述只局限于两位伟大的诗人，即令提到其他人，也只是一笔带过。我所以要这样做，是因为这个新生时代看来是分别由这两位诗人揭幕和结束的——如果我们不是把这个时代当作文学和科学的新起点来看待，而是把它当作一种酝酿已久的美含苞初放的时代来看待的话。在这两个典型的例子中，我们将可以指出这个伟大的运动进行过程中和结束时的某些重要特点。

其次，我认为，如果任何普通的作者只是把他对于这两位文学巨人的一般认识粗略地提一下的话，那是不能容忍的，因为，为了研究这两位巨人的才华，近代世界的最伟大的批评家和哲学家，孜孜不倦地辛勤劳动，真不知化了多少精力。不过，话又说回来，在我选定的严格范围内，还是可以提出一些并非毫无价值的具体

意见来。为了说明我的意思，我可以指出一点：那种认为伟大的艺术家在创作中都要受某种美学处方的指导的看法，已经破产了。如果事情真是这样的话，最富于历史兴味的事就是抛开这些艺术家的作品，仅仅把他们创作这些作品时所依据的抽象公式互相比较一下就行了。不过，虽然这些公式并不存在，然而，每件艺术作152 品，在其所属的艺术的体裁方面，在它所处理的主题的种类方面，在它所具有的意蕴的种类方面，无疑都有一种明确的意图的要素存在于其中。而且，这种意图，象我们的一切有意识的目的一样，都受到作者自己虽然看不清楚、旁观者却一目了然的某种条件的限制。就近代艺术家而论，这样一种形式意图的要素尤其不可避免，原因就在于他们生活在一种爱好思考的气氛中。而在近代的艺术家中，诗人尤其是这样，因为他们的想象同明确的语言和清晰的观念结下了不解之缘。我在比较但丁和莎士比亚的时候，就只打算论述在主题和处理手法方面十分明显地受到一定条件限制的形式意图的要素。在每一件艺术作品中，这种形式意图的要素都是一种确凿的事实，其确凿程度不亚于滕纳[①] 画的是风景，雷诺兹[②] 画的是肖像，歌德关于海伦同浮士德结合的灵感得自马罗[③]。因此，论述这一形式意图的要素，乃是历史学家的合法权利，如果他想要探究美在学术体系中所陆续占有的范围的大小和地位的话。当然，史学家对自己的解释的合理性和谦逊性，仍然需要负责。

---

① 滕纳（Turner，1775—1851）——英国画家。——译注

② 雷诺兹（Reynolds，1723—1792）——英国画家。——译注

③ 马罗（Marlowe，1564—1593）——英国戏剧家。——译注

2. **这两位诗人对于艺术形式的选择**　首先，但丁和莎士比亚在艺术形式的选择方面，有显著的不同。我说的是“在艺术形式的选择方面”，而不是“在所选择的艺术形式方面。”因为人们可以回答说：“莎士比亚是一个戏剧家，但丁则不是。还有什么呢？”但是，问题并不在这里。值得注意的问题在于：虽然但丁是味吉尔的崇拜者，显然很熟悉一般的拉丁诗，而且全身每一根纤维都尊重学术权威，但是，他却创立了一种全新的诗歌艺术体裁。这种体裁在他所十分熟知的公认的分类法[①]中不属于任何一类。他自己就把他那部伟大的作品叫做“喜剧”[②]，首先，这是因为那部作品开头很严肃，结尾却很愉快；其次，因为它是用妇孺皆知的俗语写成的，因此必须看做是用粗陋的文体写成的，同悲剧的文体是有区别的[③]。

但是，我们却不必说它是一曲喜剧，因为它连戏剧也算不上，既没有戏剧形式，也没有戏剧统一。严格地说，它也说不上是叙事诗[④]，因为从正常的意义上来说，其中各个事件并不是一个单一情节的各个部分。事实上，根本就没有情节，因此，这部诗作也谈不上是一部小说。把它比做一部训世诗显然也是徒劳无功的。而且，虽然它包含着抒情诗的成分，但是，其中又充满造型和历史内容，因此，把它称为抒情诗，也是难以想象的。　153

然而，它又决不是无形式的。从诗的格律到议论的次序，全都有对称的安排，而且，安排得十分对称，以致要不是因为这种明确

① 致康·格兰德的信，《但丁全集》，弗拉蒂塞利编辑本，3. 508页以下。

② 《神曲》原名《神圣的喜剧》。——译注

③ O.勃朗宁先生似乎把它归入这一类，《大英百科全书》“但丁”条目。关于整个这一问题，请参看谢林的著名论文《论但丁与哲学的关系》，《全集》，5. 153。

④ 同上。

性只是诗歌中空前生动的——或许可以这样说——想象的一种属性，我们肯定应该说作者在故意炫耀自己的学问。

因此，《神曲》在形式上是绝对绝无仅有的。由于它全然不顾传统的分类法，它也就在近代艺术出世的时候，提出了美学上的一个根本问题：艺术体裁是不是永久性的？如果我们心不在焉，把它和叙事诗或悲剧看做差不多一样，我们就看不到这一切意义。弗拉蒂塞利说，它是"十三世纪的一幅政治、历史和伦理的画卷"①。它诚然是这样一幅画卷，然而，它的中心兴味却在于灵魂们的命运，尤其是诗人的灵魂的命运。再没有任何作品更富于普遍性，再没有任何作品更富于个性了，甚至再没有任何作品更富于作者个人的悲欢恩怨色彩了。它是我们所尝试探索的一个长期的运动的高潮。在这个长期的运动中，个人的精神已经深化成为一个内在的宇宙，因为它已经宽广到同外在的宇宙合为一体。

当我们转向莎士比亚的时候，我们发现，在艺术的形式方面，这种绝无仅有的富于作者个人悲欢恩怨色彩的个性在一定程度上是减弱了。我国这位伟大的诗人所以能够从后期文艺复兴，即伪古典文艺复兴中吸取滋养，而又不致为它所制服，以致陷入他生前在其他地方风起云涌的形式主义中去，显然是由于英国的气质发展比较缓慢的缘故，也是由于英国地方偏僻（这是英国气质发展比较缓慢的一部分原因）的缘故。他了解古典的传统，并从中吸收他所需要的东西。在十六世纪，英国充满了批判性的争论和诗歌试验。有一派人坚持，在时间方面，甚至在地点方面，应该遵守"戏剧统一"。他们把"戏剧统一"绝对化，在我们看来，竟然达到不合理

154

① 弗拉蒂塞利编辑的版本，导言。

的地步，而且同亚里斯多德的主张也不相符合。但是，相对来说，他们这样做也许是有道理的，如果，象锡德尼所说的那样，当代习见的浪漫主义戏剧在强迫观众接受种种矛盾现象的时候，比《费雷克斯和波雷克斯》(1561)一剧，更加满不在乎的话。在这个剧本中，本来占好几个小时的事件，在一个人站在舞台上讲一段话的当儿，就从头到尾全都结束了①。不过，锡德尼显然还认为，形式所以应该严格一些，决定性的论据不仅在于理性，而且在于古代人的传统和习惯②。据他说，近代意大利人是遵守这种传统和习惯的。

---

① 参看锡德尼的《诗辩》，约1580年。肖克伯编辑本，第51页以下及其注释。《费雷克斯和波雷克斯》一剧又名《高蒲德克》。它所采用的文体是塞内卡的文体。锡德尼只提到亚里斯多德把时间局限于一天。这本来是正确的，只是他把这条"原则"绝对化了。他明文规定要遵守"地点"统一，但是，他并没有把这一主张按在亚里斯多德头上。

② 整个这一段展现了一幅画面，精确地描绘了莎士比亚即将在上面露面的舞台。现在，我把这段话详细引证如下。见肖克伯编辑本，第51—54页。

"我们的悲剧和喜剧也并非毫无端由地为人家所辱骂。它们既不遵守正当的礼法，也不遵守诗艺的规则，只有《高蒲德克》除外——我要再说一遍，这是仅就我见到的而论。虽然这部作品充满了庄严的长篇大论，响亮的词句，达到了塞内卡风格的高度，而且充满了高贵的德行，用极能娱情悦性的方式进行说教，以致达到了诗的真正目的，但是，事实上，在细节方面，它的缺点是很多的。对此，我十分痛心，因为它很可能无法成为一切悲剧的精确范例。因为时间和地点是一切有形的情节的两个必然伙伴，而在这两个方面，它都是有毛病的。舞台总是只代表一个地点，而且舞台上展现的时间，按照亚里斯多德的教导和常识来看，最多都不应超过一天，而这部作品中包含的时间却是好几天，地点也有好几个，构思显得很不巧妙。但是，既然在《高蒲德克》里尚且如此，在一切其他戏剧里还要厉害多少呢？在这种戏剧里，你会看到舞台的一边是亚洲，另一边是非洲和许多别的属国。演员进场的时候，总得首先说明他在哪里，否则，那故事就无从设想。你目前会见到三位女士走来采花，因而必须认为那舞台是一个花园。不一会，我们在同一个地方听到了船只失事的消息，于是，如果我们不把它当作一块岩石的话，那只能怪我们自己。从这后面又出来一个喷烟吐火的可怕怪物，于是，那可怜的观众又不得不把它认作山洞。同时，用四把剑、四个盾代表的两支军队飞奔进来，于是，又有哪一个硬心肠的人不愿把它当做战场来看待呢？

155 “杂种悲喜剧”使他深感不安。不过，我们很难知道，他的非难是不是也适用于莎士比亚的悲剧中所包含的幽默，因为莎士比亚自己也用和锡德尼的语句十分相似的语句，反对在严肃的段落中节外生枝地插入丑角。在舞台上，塞内卡作品的译本和幼里庇德斯的《凤凰》的改编本，被马罗所创作的充满了荒唐想象的剧本代替了。因此，对于本·强生① 和莎士比亚来说，整个这一冲突——各种形

在时间方面，它们就更慷慨了。因为司空见惯的情况是，两个青年贵人恋爱了。在经过许多挫折之后，她怀孕了，生下一个漂亮的男孩。男孩丢了，以后长大成人，也恋爱了，又要有小孩了——这一切都是在两点钟之内。这在感觉上是多么荒唐，就是凭感觉也能体会出来。艺术一向是这样教导的，一切古代的实例也证明这一点，就连今天的意大利普通演员也不愿犯这种错误。然而，也有人会举出泰伦斯的《太监》为例。它包括了两天的事情，然而这还是比二十年短得多。事实也的确是如此，但是，这个剧也是分成两天演出的，因而是符合所展现的时间的。此外，虽然普劳塔斯在一个地方失误了，我们还是应该效法他做对的地方，而不应该效法他失误的地方。

不过，他们还是会说，那末，我们怎样展现一个既包括许多地方、又包括许多时间的故事呢？难道他们不知道悲剧需要服从的法则是写诗的法则，而不是写历史的法则吗？悲剧没有必要去跟随故事，它可以自由地寻找全新的题材，或按照悲剧的最大方便安排历史情节。再者，有许多事情是可以叙述而不可以表演的，如果他们懂得报道和再现的区别的话。举例来说，我可以身在此地，而谈起秘鲁来，而且可以在谈话中离开本题去描写加尔各答。但是，在行动中，我没有潘古莱特的马是不能再现这种情节的。古人所采取的办法也是如此：由某些传递消息的人来叙述过去和别处发生的事情。

但是，除了这些严重谬误之外，他们的戏剧既不是真正的悲剧，也不是真正的喜剧。里面，帝王和小丑夹杂在一起，并不是剧情要求这样，而是硬把小丑一股脑儿塞进去，要他参与庄严的事情，结果既不庄重，也失之不智。因此，他们的杂种悲喜剧既不能收到令人钦佩和同情的效果，也不能使人获得正当的欣愉。据我所知，阿普雷厄斯(Apuleius，活动于二世纪，罗马哲学家和讽刺家。——译注)也写过这样的东西，但那是随着时间的展开而叙述的，并不是在瞬刻之间再现的。我知道，古人也有一两个悲喜剧的例子，如普劳塔斯有《爱姆费屈立斯》，但是，如果我们好好注意，我们就会发现，他们从来不把单人水手舞和丧礼配合起来，要末就配合得很巧妙。因此，事实每每是，我们的悲剧中的喜剧部分的确称不起是喜剧，其中只有不堪入耳的下流话，或者某种极端的幼稚表演，可以引起哄堂大笑，但也仅此而已。喜剧从头到尾应该充满欣愉，而悲剧则应保持在激发得体的敬佩之情中。

① 本·强生(Ben Jonson，1573—1637)，英国诗人和戏剧家。——译注

式和倾向的冲突——是充满了教益和启发的[1]。

莎士比亚是在这样为他准备好的舞台上出现的。因此，他明确地采取了传统的戏剧形式。他接受了拉丁喜剧的复杂的有机结构：五幕多场。在寻找理由或口实来为破坏时间统一和地点统一 [156] 的做法辩护时，他比他的粗暴的前辈要小心一些。除了在历史剧中以外，他恪守着但丁运用得那么奇怪的一项原则，即把悲剧和喜剧明确区别开来的原则[2]，很少有离开轨道的时候。这就是说，在不是以悲剧性结局收场的剧本中，愉快的结局，即和解，是绝对完备的。剧中人物都没有遭遇任何不可挽回的灾难。除历史剧不计外，《辛白林》中的克洛顿和《冬天的故事》中的安提哥纳斯是这条规则的仅有的两个例外。这两个例外可以说是莎士比亚以前的浪漫主义戏剧体裁的继续。因此，他在多大程度上重视历史剧，也就是在多大程度上反抗了戏剧体裁的传统分类法。此外，他还拒绝采用合唱，不肯遵守统一律，不肯把悲剧和喜剧的区别绝对化，以免从悲剧中取消每一完备的生活再现都应具有的那种幽默。

而且，在这样接受一种戏剧体裁的时候，他也就接受了这种戏剧体裁的一种特色：不掺入作者个人的悲欢恩怨。或许，在一段著名的文字中，他对一个多年的仇人开过一个恶意的玩笑。除此而外，我们大家都十分清楚，莎士比亚的作品中没有什么发泄情绪的

---

① 参看强生为《人人不欢》所写的前言，1599年。在这一前言中，他从戏剧形式有其历史发展的事实中合理地推出一个结论：一切戏剧形式原则都要按照人们所感受到的因时制宜的需要而变化。还可参看《哈姆雷特》中波洛尼阿斯的道白："世界上最好的演员"，等等。

② "悲剧的开端和喜剧的结尾"似乎已经成为中古时代的口头禅，代替了"良好的开端和愉快的结尾"一语。参看但丁致康·格兰德的信，第10节。

地方。就连十四行诗中的故事，也必须按照其普遍的意义加以接受。其中表达的私人感情，不管是不是有案可查，都不是和诗歌的结构密不可分的。这和但丁形成多么鲜明的对照啊！

这样，在莎士比亚的诗歌形式中，后期的，即古典的文艺复兴传统改变了早期的创造性的，即浪漫主义的文艺复兴传统。在这方面，他是和但丁不同的。但丁的形式是独特的，富于个性的，甚至带有个人恩怨色彩。

3．两位诗人所追求的意蕴的种类　在题材方面和意蕴的种类方面，我们也可以看到类似的不同。

但丁的题材，从名义上来说，是另一世界。不管他对灵魂死后的命运同灵魂现世的行动和性格的一致考虑得多么深刻，这一基本特色却影响了他的整个艺术构思。对他来说，也象对先前的中157 古时代的作家来说一样，整体各部分的统一和对称就构成美。① 因此，整体各部分的统一和对称无疑是他的思想的根本主旨，但表现他的思想的工具却是一种二元论。在这方面，他的思想代表了他的思想所表现出来的中古时代的意识，即近代早期的意识。他使天国遭到了柏拉图的理念所遭遇的同一命运。他使统一原则本身凝固为某种物质的东西，至少是某种感官性的东西，同具有这种统一的东西对立起来，作为“另一”世界同“这一”世界对立起来。这样一种思路是不可避免的。对于早期的年代来说，实在不能不

---

① convito（邀请），ii. 5; 参看 Paradiso（《天堂》），i. 103:
“Le cose tutte quante
Hann' ordine tra loro; e questo è forma,
Che l' universo a Dio fa somigliante.”
（万物秩序何井然，宇宙面貌神意显。）

意味着物质的实在。精神上的世界，除了作为非现世的栖息之所外，不可能成为人民信仰的对象。这第一个二元论——我们的这个形象世界和另一个形象世界之间的二元论——就构成了但丁的作品的内容。但是，在这个二元论之外和在这个二元论后面，还有另外一个二元论——整个感官形象的世界同它的精神意义（即道德意义）之间的二元论。在那种把天堂和地狱视为人间之必要补充的观点中，永远都可以找到这种二元论之内的二元论的某些踪迹。

因此，但丁的艺术幻想首先是荒诞不经的，因为这种幻想是同它们的人类环境脱离开来的，是按照想象中的坟墓那边的世界景象形成的；其次，这些幻想也是寓言性的，或者说是象征性的，而且，他还是有意识地存心要这样。他接受了中古时代的解释原则所承认的四种并存的意义[①]。这从他给康·格兰德的信（第七章）中可以看出："为了对我们所要说的话有清楚的了解，您们要知道这部作品（《神曲》）的意义不是单纯的，无宁说，它有许多意义。第一种意义是单从字面上来的，第二种意义是从文字所代表的事物得来的；前一种叫做字面的意义，后一种叫做寓言的，或秘奥的意义。为着更好地了解这种处理方式，可以用这几句诗为例：'以色列出了埃及，雅各家离开说异言之民。那时犹大为主的圣所，以色列为他所治理的国度。'[②] 如果单从字面上看，这几句诗告诉我们 158

① "Litera gesta docet; quid credas allegoria,
Moralis quid agas; quid speres anagoria." — Fraticelli
（字面意义；寓言意义；
精神意义；奥秘意义。）

② 《炼狱》(ii. 46)中引证了这段话。

的是，在摩西时代，以色列族人出了埃及。如果从寓言上看，所指的就是基督为我们赎罪。如果从精神意义上看，所指的就是灵魂脱离罪孽的苦恼，从而享受上帝的恩宠。如果从秘奥的意义看，所指的就是笃信上帝的灵魂从罪恶的束缚中解放出来，达到永恒光荣的自由。这些神秘的意义虽有不同的名称，可以统称为寓言，因为它们都不同于字面的或历史的意义。因为'寓言'(allegoria)一词是从希腊词 ἀλλοῖος 得来的。这个词在拉丁语中是指'alienum'(相异)或'diversum'(不同)"。

在这两个要素中，荒诞不经的要素的基础是把现世从属于来世，而寓言的和抽象的要素的基础则是把一切可以感知的形式都从属于整整一系列精神的或伦理的解释体系。我们坚持不渝地主张，理论在分析美的时候要重视创造性想象和精神象征主义。难道这两种要素就是这样一种理论所要求的吗？这两个要素在用抽象的语言这样加以阐述的时候，给我们的印象却不是这样。因为，我们且不谈别的反证，只要指出一点就够了：照这样说来，看来，随便什么事物，我们都可以给它按上随便什么意义，其结果就会把美感的实在性和确定性破坏无遗。如果美的确在于象征意义的话，如果象征意义又完全是任意的话，我们就要用弗拉·里皮·里比的话来问一问：

> "那还要这个干吗？
> 那还需要什么艺术？一具骷髅和尸骨，
> 两块交叉钉起的碎木，
> 尤其是一口叮当报时的鸣钟，
> 岂不是都可以代替艺术？"

我希望读者通过我们现在所研究的但丁和莎士比亚的对比，可以自然而然地明确两者的区别，从而解决这一难题。但是，至于但丁和一般的神秘主义，我不能不把我在前面一再指出的一项原则重提一下[①]，那就是，神秘主义的美学价值，象炼金术的科学价值一样，不在于它的原则，而在于它的实践。一个人不可能因为他愿意在一切事物中，在一个美妇人身上，在一个古典诗人的作品中，在一片森林或一支山脉中，或者在人类各种异乎寻常的姿态或苦难中，看到各种类型的神学和科学，各种类型的无知、希冀和各样罪孽，就可以成为一位伟大的艺术家。但丁只不过象普罗提诺以后整个中世纪的其他人一样，也具有这一总的心理倾向而已。然而，对于意义的信仰毕竟可以在很大程度上帮助人们去找到一个意义。而且，一般来说，一个人愈是努力去探索，他所看到的也就愈多。总之，这样一来，美就不再是资料，而变成问题了。而且，在探索一种想入非非的解释时，心灵常常可以敏锐无比地把感官形式的具有表现力的本质抽绎出来。但丁所以是一位伟大的诗人，并不是因为他在谈到一只母狼时，同时也用它来象征教皇的政治权力和贪婪的罪恶，而是因为他一心一意要探索问题和意义，以致一切具有天然意义的东西都逃不过他的眼睛和耳朵。声音在《神曲》中的地位，虽然是从味吉尔得到启发的[②]，却变得十分重要，以致成为艺术中新的东西；《炼狱》中的恐怖气氛在很大程度上就在于声音，而《天堂》中序曲的美则使诗篇的那一部分几乎具有抒情性质[③]。但丁对于光的热爱和知觉力得自中古时代的传统，大概还

159

① 参看前面第2章和第6章。

② 《伊尼德》，6.426。“Continuo auditæ voces”（我继续听声音）等等。

③ 谢林的著作，第1章。

得自从普罗提诺继承下来的迷信。然而，尽管但丁对光的热爱和知觉力极其惊人①，近代理论家仍然不能说他对声音的力量没有充分的认识。关于人类的言语和手势，情况也是这样。任何一个希腊人，不管他在现世的舞台上是一个多么锐敏的看客，都不能象这位神秘的另一世界的解释者那样，把可见和可听的事物的美和恐怖，描写得那么真实感人，入木三分。

在莎士比亚的艺术中（他的私人生活和意见姑且不论，因为这和我们没有多大关系），我们却找不到这种题材，也找不到这种意义。

首先，在他看来，人类机器中的各种力量的平衡就没有受到坟墓那边的世界的严重影响。我们可以把“来生”置之不顾。影响我们行动的是“我们还在这里受着审判”——这和但丁适成对比。这种差别的确是深刻的。要是我们认识不到对于但丁来说，进天国160 还是入地狱归根结蒂也在于性格的话，这种差别在表面上就显得更加深刻了。不过，尽管估计到这一切，差别仍然是巨大的。我们在中世纪找到的那两种二元论中的第一种，在莎士比亚的作品中，几乎完全不存在了，随着它消失的还有想象的荒诞的一面——可见世界的歪曲了的影子。在各处，对于事件的实在联系的揭示是同一种爱嬉戏的或超自然的力量穿插或交织在一起的。这种超自然的力量只是一种装饰品，其目的只是突出真正的因果关系的线索。单就这一点而论，在纯想象形式方面，莎士比亚就回到希腊人那里去了，因为希腊人的世界是单一的世界，他们的神也不是超自然的。

① 参看丘奇(Church，1815—1890，英国神学家——译注)的《但丁简论》，其中引证了好些段落。

但是，莎士比亚的单一世界却包括了中世纪的两个世界中的一切，只有荒诞不经的东西除外，只有单纯的机械除外。因此，他的自然主义同希腊人的自然主义是处在不同水平上的。从最广泛的意义上来说，它是一种同古典自然主义相对而言的浪漫自然主义。

我们在但丁的作品中所见到的第二个二元论，在莎士比亚的作品中，也不再是一种影响想象形式的二元论了。在莎士比亚看来，把某一事物和它的意义象谜语和谜底一样割裂开来的有意识的寓言，或者说象征主义，是中古时代的腐儒之见，正象戏剧中的统一律是古典时代的腐儒之见一样。在流传到当代的伪古典的和浪漫主义的古怪戒律面前，他显得高人一畴而又从容不迫，既有教养，又有经验。这比什么都更能使他接近于我们，这比什么都更能使他成为近代人当中的一个近代人。毕斯托尔和弗鲁爱林[1]就讨论了寓言性的或者说任意的象征问题。霍罗福尼斯[2]也坚持"诗歌要优美而平易，要有黄金般的韵律"[3]。他还叫"试金石"[4]讲出修词学中的比喻格，叫《第十二夜》中的丑角讲出三段论法和同一律。事实上，用不着把戏剧语言变成理论，只要指出哈姆雷特的下面一段话就够了："因为任何过分的表演都是违反演戏本意的。自有戏剧以来，演戏的目的始终是象镜子一样反映自然，向美德显示她自己的面目，嘲笑她的形象，向时代及时间的躯体显示他的体态和压

① 毕斯托尔(Pistol)和弗鲁爱林(Fluellen)，莎剧《亨利五世》中的人物。——译注

② 霍罗福尼斯(Holofernes)，莎剧《爱的徒劳》中的人物。——译注

③ 这位霍罗福尼斯还说："模仿算不了什么，模仿的保管人猴子也算不了什么"；他似乎更喜欢"幻想的花朵，创造的痉挛"。这岂不是在顺便地讽刺有些人对于希腊艺术理论的反抗吗？

④ "试金石"(Touchstone)是莎剧《皆大欢喜》中的一个人物。——译注

力。”不管是由于偶合也好，还是由于传统的某种恶作剧也好，这段161话反正是把柏拉图当年所用的那个譬喻——用来说明诗歌毫无价值，说明只能造出事物的一些不实在形象的方法毫无价值——应用到戏剧上来了（我认为，在这里，不需要把“嬉戏”和戏剧截然区别开来）。本书第三章中已经引证过柏拉图的这段话，在这里也许值得再引证一下。“有许多办法可以完成这件奇技（“制造各种东西”），最快的莫过于拿一面镜子四方八面地旋转——你马上就会在镜子里造出太阳、天、地、你自己，其他动植物，以及自然和艺术的一切其他创造物。”同但丁相比，莎士比亚再一次又回到了希腊人那里。他甚至顺便写出了这样的语句：“时间的躯体”，“他的体态和压力”。这种语句的言外之意的确说明所再现的是整个生活，是一种倾向，是一种精神，因而在这个范围内也就改变了镜子的比喻。但是，人为的象征，那种不仅仅把实在分割为两个互不相关的世界、而且还把实在加以裁剪以适合它的抽象意义的办法，已经随着那一系列外加的解释体系消逝了，甚至可以说是一去不复返了——如果我们单就世界范围内审美意识的重要时期来说的话。

不过，精神解释的方法虽然被抛弃了，它的精华还是保留了下来，成为一项永不磨灭的遗产。人的灵魂的价值和它们的命运的意义①，不再作为包藏在寓言式幻想中的抽象原则发挥作用了，而

① “Is it true that we are now, and shall be hereafter
But what or where depends on life's minute?
Hails heavenly cheer, or infernal laughter
Our first step out of the gulf, or in it?
Shall man, such step within his endeavour,
Man's face, have no more play and action
Than joy that is crystallised for ever,

是作为寓于深刻的想象中的一种新的力量和特征发挥作用了。有一种情况，我们哪怕只是把它指出来，都是值得的：由于自然总是在不同的发展阶段多少有所不同地重复自身，某种关系虽然有一部分被我们正确地知觉到，但当我们从别的经验水平来看时，它照例总是同许多关系有着真正相似的地方。因此，就连寓言意义的体系，在我们从其中抽出荒诞或任意的要素以后，也可以变得比制[162]订它的人所了解的要实在一些。无论如何，在人身上和在自然中起作用的"理性"，法则和力量，现在是按照它们作为性格和表现所发挥的作用来描写的，而不是在这个过程之外，当作神、或者神学原则、或者报应来加以描写的。例如，普罗提诺那个把美和理性的表现视为一体的定义，就在没有抽出或脱离其中包含的各种要素的情况下，第一次获得实现，而中古时代想要不顾宇宙的一切矛盾把宇宙视为美的愿望，也比但丁所揭示的更加完美而统一地实现了。

4．后期文艺复兴的真正位置　在结束本章所作的比较时，我们还要再提一提我们先前谈到的关于文艺复兴的两个概念。其

Or grief, an eternal petrifaction?"

Browning, Old Pictures in Florence.

难道我们此刻和今后是什样的人
和置身于何地就真的决定于生命的一瞬间？
欢呼声是天堂里的欢笑，还是地狱里的狞笑，
是我们走出深渊的第一步，还是踏入深渊的第一步？
这样一步是在人的能力范围之内的。
难道人的脸庞上就不再有其他表情和变化，
只有象晶体一样永远凝固不动的喜悦
或象化石一样永世固定下来的悲哀？

勃朗宁：《佛罗伦斯的古画》

中一个概念把文艺复兴和以后的年代联系了起来，另一个概念把文艺复兴和以前的年代联系了起来。

按照前一种思想习惯，我们习惯于把莎士比亚主要看做是我们今天的诗歌世界的创造者和我们在文学领域中的民族威望的开创者。从一种意义上来说，这是一点也不错的。他是我们的文学艺术的最光辉的起点，正象牛顿是我们的科学的最光辉的起点和洛克是我们的哲学的最光辉的起点一样。但是，如果我们真以为我们的艺术及其条件同他的艺术及其条件是一脉相承的话，如果我们真以为，美感作为一种活生生的活跃的力量在他的时代就已经觉醒，并且从那时到现在一直是连绵不断地发展下来的话——如果我们真是这样想的话，那我们就错了。在具体的美感（它的一边是诗歌，尤其是戏剧，但是它也同智力领域毗邻）的历史范围内，莎士比亚在一切方面都不是标志着一个时期的开始，而是标志着一个时期的结束。在他以后，就没有过民族戏剧。今天，在英国，既是诗歌文学、又是舞台剧的戏剧根本就不存在。而且，在我看来，从十七世纪中叶起，在其他地方一直存在到今天的这类戏剧也很少，适足以清楚说明，在这整个时期，始终存在着敌视戏剧艺术的某些条件，不管是怎样一些条件。在一六〇〇年以前，早期文艺复兴的真正创作冲动——整个文艺复兴时期中存在过的唯一的创作冲动——在一切其他地方就已经消耗殆尽了，只有在英国除外，因为文艺复兴波及英国的年代较晚。对于梵蒂冈城内拉斐尔绘画的意义，我们的这两位最有资格的批评家，在实质上意见是一致的，虽然在感受方面大概不一致。那种绘画似乎把阿波罗护佑下的异教诗歌和基督护佑下的基督教教义置于同等

地位[①]。而梵蒂冈的这种室内壁画却是在一五〇八年左右完成的。从那以后，虽然有一些零星的新运动在准备中，但是，植根于中世纪的那种丰富而朴素的美已经变成历史陈迹了。一方面是由于因循守旧的习气和古典的文艺复兴，另一方面是由于科学和哲学（笛卡儿就生于一五九六年），宗教改革、英国革命、工业变革和印刷事业的扩展，近代世界的这个重要的艺术和建筑时代就迅速地告终了。最明显的莫过于今天的一些最有资格的评判家对于罗马圣彼得教堂的建筑风格的反感[②]。

非难这种革命，就象非难天理一样。开花之后必然结果。任何植物都不能永远开花，终年开花。我们说过，莎士比亚由于幸运地生在这个伟大的创造时代结束之际，并运用了他的丰富的富于想象力的造型天才来适应自由思想和古典传统日益增长的影响，所以才能靠着奇妙的好运，本着一种迹近古典精神的自然自由的精神，处理了一大批浪漫主义的材料。他不熟悉雅典的戏剧家也许反倒好些。据说，幼里庇德斯的一个明喻就是莎士比亚通过翻译和转译从希腊的伟大悲剧家们那里继承到的唯一遗产。这个明喻来自“乔治·加斯科因和弗兰西斯·金威尔墨施的《约卡斯塔》[③]”

---

① 罗斯金在《绘画和建筑讲演集》一书的第213页上说，这就是麦纳(Mene)、特克尔(Tekel)、乌法尔辛(Upharsin)，都属于基督教艺术。佩特生在《文艺复兴》一书的第186页上说：“拉斐尔所纪念的是古典的传统，趣味的正统。”爱尔尼阿斯（Irenæus，公元二世纪末）说，诺替斯教徒把基督的形象同柏拉图和亚里斯多德的形象摆在一起。他们经过同一地点两次。第一次绷着脸，要离开异教，第二次绷着脸，要回到异教那里去。

② 参看前面原书（即本书边码）第125页上引证的威廉·莫里斯先生的论述。

③ 约卡斯塔（Jocasta）是希腊神话中俄狄浦斯之父，后为俄狄浦斯所杀。——译注

164 (1566年)。这是一部以《凤凰》[1]为蓝本写成的杂乱无章的作品。它实际上是从意大利文翻译过来的，丝毫没有求助于原文的痕迹。正是这部著作启发莎士比亚写出了霍茨波[2]的那段有名的话:“老天在上，我以为跳这一下并不难——。”莎士比亚虽然不把普鲁塔克和奥维特、普劳塔斯和塞内卡放在眼里，但是就连他这样的天才，我们也很难设想，他在埃斯库拉斯和索福克勒斯面前能够毫不感到畏缩。在我们看来，他的确达到了形式和内容的真正平衡。古代的影响如果进一步加强的话，很可能就会损害他那种视力的专注。他也正是由于这种视力的专注，才不仅成为中世纪浪漫主义时代最后一位艺术家，而且成为我们与其说达到了、还不如说希望达到的一个时代——浪漫古典主义时代，即近代古典自然主义时代——最早的一位艺术家。

原因是，伪古典传统虽然由于适逢其会，暂时成为艺术中一个起净化作用的因素，但还是需要经历许多变化，才能不再对具体的审美意识起有害的影响。事实上，归根结蒂，经过几个世纪的理论

① 马哈菲的《希腊文学史》，i. 366。幼里庇德斯的原文(《凤凰》，504，伊特奥克利斯版本)是:

ἄστρων ἂν ἔλθοιμ' αἰθέρος ἀντολὰς
καὶ γῆς ἔνερθε, δυνατὸς ὢν δρᾶσαι τάδε,
τὴν θεῶν μεγίστην ὥστ' ἔχειν τυραννίδα.

(我将越过碧落清虚的太空，
来到众星升起的东方，
并且下入黄泉；我具有这样
的能力，将能完成如下
的功业：——
把那诸女神中之最强者，
娶来作为[压寨的]女
暴君。)

② 霍茨波(Hospur)，莎剧《亨利四世上篇》中的人物。——译注

和批判的阐发，这个传统又引导人们回去认识真正的希腊生活、艺术和思想。这种认识在莱辛、文克尔曼和歌德手中对艺术的最大的贡献或许就在于，它把艺术从比较粗浅的认识所造成的枷锁中解放出来了。但是，在纯学术领域中，从这种比较深刻和比较真实的认识中却产生了不少伟大的成果。这些伟大的成果之一就是，按照总的思潮的发展过程的要求，产生了一种生气勃勃而又深刻的审美哲学。这个哲学转过来又对十九世纪初期总的思潮贡献了一个极其有价值的因素。

因此，审美理论，随着真正的哲学的发展就失去了，而且是理所应当地失去了它作为艺术指南的实用关系，而最优秀的审美理论家的作品在很大程度上也都是为了抗议把抽象原则误用于艺术，因为这种误用是构成真正的审美理论的先驱的那一批判传统的不良残余。如果除了这种消极作用之外，审美哲学还可以对艺术创作具有积极价值的话，那也只能是在一种极次要的意义上—— 165 首先是通过学术性哲学，然后再通过人民的教养，坚持美同生活的关系，并且说明，举例说，真正地“模仿”希腊人并不是去抄袭他们的雕塑，而是去灵活变通地做他们那样的人。莎士比亚的时代以后一切新成就中最伟大的成就——音乐艺术和风景画艺术——都是同审美理论和希腊范例完全没有关系的，虽然古代杰作的发现扩大了我们的世界，在这些杰作的影响流入我们的审美机体的血液中的时候，不能不起有益的作用，然而，我却以为，希腊文学对我们比较伟大的诗人并没有多少直接的裨益，而研究埃尔金石像①，

① 埃尔金石像(Elgin Marbles)——埃尔金勋爵所收藏的巴特农神殿大理石雕刻品。——译注

对于我们的画家来说，也一向是有其危险性的。

另一方面，真正的审美思辨始终非常同情为它提供了材料的美感的新成就和日益增长的自由。真正的审美思辨唯一的真正任务在于理解。由于它顺便允许自己进行判断而不是理解，它总是对莎士比亚时代以来的欧洲意识为了推进莎士比亚所开创的新风气而遭遇的困难和停顿表示悲叹。这种新风气就是在艺术中对生活给予奔放而自由的表现。这一新风气将来是不是会继续下去，那就不是我们所能预言的了。如果不能继续下去的话，那看来就是离开了正常轨道，就是一种反动，就其水平来说，还赶不上莎士比亚。但我们眼前的任务是通过自由思辨的觉醒和当代批判的深化，去继续探索审美理论作为近代哲学的一个组成要素的发展情况。

第八章　近代美学哲学的问题

1. 准备过程　　形而上学者所以对美发生兴趣，是因为美是理性和感性可以感触到的会合点。批评界所以对美发生兴趣，是因为美是人类生活在其变化不定的各个方面的表现。这两种兴趣在长期各自发展之后，又结合起来——这就是近代美学的真正起源。我这里所谓的批评是指思想界在探索和欣赏具体的美的事物时所取得的全部详尽成果，因此其中包括古典学者为了使人们可以了解伟大的希腊作家所作的工作，人类学者在发掘和解释希尔姑兰城的宝藏和古代世界的其他遗迹方面所付出的劳动，最后，还有狭义的艺术批评界的活动，如文学界对号称美的作品是否真美所作的判断。

因此，总起来，我们不妨说，从锡德尼和斯卡利杰[1]到莱辛和文克尔曼的批评界给审美哲学提供了资料，从笛卡儿到康德的形而上学家给审美哲学提供了基本原理或问题。在这两个思想潮流的每一个潮流中，都可以找到许许多多支流，各支流之间又有着各种各样的相互联系。但是，我认为，这个主要的分界线必将证明是同样有根据的。

2. 美学的长期中断　　这两个准备过程都延续了数百年之久。从这两个准备过程中，我们可以找到钥匙，来解决研究者在

① 斯卡利杰(Scaliger，1540—1609)，意大利出生的医师和学者。——译注

我们目前达到的阶段所必然要碰到的一个困难。

这个牵涉范围极广的困难所以产生①，是由于当做美的艺术理论研究看待的美学哲学在普罗提诺时代和十八世纪之间陷于中断的缘故。

167

不过，我们马上又可以从明显地不存在美学理论的那个时期中划出那段间隔的绝大部分时间——即到十四世纪为止的整个中世纪。只不过，我们可以划出这段时间的原因并不是依照文艺复兴的陈旧概念所可以马上找到的。我们决不能说，这个原因在于中世纪没有实际的审美意识，因此艺术理论研究就没有对象材料②。的确有人说，中世纪没有审美意识，因为在中世纪，艺术只是神学的婢女，它还没有认识到自己真正目的：创造美。但是，这样一种解释既包含着历史错误，又包含着哲学上的谬误。历史事实是，中世纪的实际审美意识是世界上有过的最富于连贯性和创造性的审美意识。而且，虽然有好几百年，这种意识并没有在比较需要智力的想象领域中表现出来，或许还接受了神学，以求在其中表现自己的基本本能，但是如果由于这一事实的缘故，就断定它根本无权算做审美意识，那就犯了一种严重的哲学上的错误：把具体的表现冲动和思考性的审美意愿混为一谈了。因此，我们不但不能说在没有为美而美的有意识的目的的地方，就没有真正的艺术意识，相反，我们倒应该说，很可能这样一种有意识的目的，即令不是衰颓时代的一个肯定的徵候，至少也是对艺术的一种严重的危险。所

① 下文中所提到的意见，是夏斯勒的见解，见《美学》，第2卷，导论。我力求说明他的看法和我的不同看法，但没有达到一次正式的论述应有的极其详尽的程度。

② 夏斯勒的著作，第1章。

以，如果我们说中世纪所以缺乏详尽的美学研究是由于缺乏对象材料，那是不合乎事实的。中世纪所以缺乏详细的美学研究，并不是由于缺乏艺术意识，而是由于艺术冲动的直接性，再加上一种新文明的青春期所带来的其他迫切需要和问题。这种需要和问题照例总是要妨碍这样一个时代的意识去同情地思考它自己的创作品。在这一整个时期中，我们都可以看到，一方面有理论上的禁欲主义的要素，另一方面又有对于宇宙美的理论认识的要素。这两方面的要素都只能说明，这个时期不是世界的第一次青春期，而是世界的第二次青春期。这第二个青春期当然要按照自己的需要，以朴素的和非批判的方式来处理从第一个成熟期留传下来的观念。我们不能够希望这样一个时代产生自我批判的理论，正如我们不能够希望苏格拉底时代以前的雅典产生这样的理论一样，虽然这个时代的文化修养并不低。 168

不过，十五世纪宗教艺术登峰造极以后的那个时期，仍有待我们加以考虑。在那个时期，乍一看来，美学的对象材料好象非常丰富。因此，关于这个时期，有人提出这样的问题："古代美学的充分发展是在菲迪阿斯的艺术两代之后发生的，为什么近代美学的充分发展不是在拉斐尔的艺术两代以后发生的呢？"他们所提出的答案在我看来，是对一个简单的真理作了错误的应用。他们说，古代艺术在它的宗教灵感得到充分表现以后就差不多臻于完备了。近代意识却是富于思考的，或者说庞杂的，因此，近代艺术——美学理论的必要的对象材料和先决条件——一直到它走完世俗兴趣和宗教兴趣的循环以后，才臻于完备，而这个进步过程是连续不断的，一直延续到十八世纪。当然，从最广泛的意义上来说，近代艺

术的循环甚至到今天都还没有完成，我们也希望它永远不会完成。但是，相对来说，世界这个重要的艺术时代到拉斐尔已经开始接近尾声，虽然它在其他国家里，由于特殊原因而拖长下来，以致刚好把我们的莎士比亚的戏剧也包括在内。因此，问题是提错了，因为宗教艺术所属的那个单一的和连续不断的时期是在莎士比亚之后完成的，而不是在拉斐尔之后完成的。答案当然也错了，因为它假定连绘画艺术从十六世纪以后都有一个连续不断的自然进步过程，而实际上，当时，一个时代的尾声已经来临，虽然它在欧洲各国瓦解的方式和速度各不相同，因而显得不甚分明。

我们刚才所提到的这个问题和答案，对于近代意识的思考力、范围和多方面性都有正确的认识。但是，它们没有能够注意到两种艺术的世俗化的区别。一种是象拉斐尔的继承者那样对艺术加以世俗化。这种艺术的世俗化标志着一个重要时期的结束；它本身就是一种衰颓，倒不是因为这种艺术是非宗教性的，而是因为它不再是生气蓬勃的生活的表现。还有一种是象伊丽莎白时代的戏剧那样对艺术加以世俗化。这种艺术的世俗化按其色彩、力量和深刻性来说，应该属于中世纪，虽然它同时还因为受到更多近代因素的影响而获得了解放。

169

在英国，在伊丽莎白时代的戏剧之后——在意大利，或许还要更早一些——中世纪的冲动就已经消耗殆尽，艺术就已经进入了曲径重重的近代生涯。这个近代生涯到十八世纪还没有达到任何特殊的完成阶段，以致本身就可以说明为什么美学思辨要在那个时候兴起。我们只有对各种次要的工艺艺术的历史加以全面的考察，才能证明这一段关于一个重要的连续不断的艺术时代于十五

世纪和十六世纪在欧洲各先进国家告一结束的论述，因为各种次要的工艺艺术的历史乃是实际审美意识在多广的范围和多巩固的程度上渗入任何时代的意识的百试不爽的试金石。十七世纪初以后，在任何欧洲国家，都还没有一代人产生过真正丰富的美的作品，不管是在建筑方面也好，在雕塑方面也好，在金属工艺方面也好，或是在木刻方面也好。根据这个理由，再加上绘画和诗歌在那个时候所经历的特殊变化，我们可以万无一失地断定，十六世纪以后，艺术在欧洲所占的地位，不管有的时候多么光彩，都同它以前所占的地位大不相同。

因此，我们的问题不是为什么美学没有紧接在拉斐尔时代之后兴起，而是为什么它没有紧接在莎士比亚时代之后兴起？答案也不在于艺术的连续不断的生气一直保持到十八世纪，因此在十八世纪以前美学的材料还不完备，而在于，在近代，这种材料主要是由同近代生活格格不入的传统组成的，因此，这种材料的特殊性质要求，先要经过一个长期的批判欣赏的过程，然后它的内容才能真正进入意识之中。的确，近代意识同古代意识相比，是庞杂的，而不是单一的。当我们把它和雅典时期比较一下的时候，或同希腊化时期，即希腊-罗马文明时期比较一下的时候，单单十七世纪欧洲文化区域地域上的广袤和民族的划分，就足以向我清楚地说明这一点，虽然希腊-罗马文明也有广阔的地域上的分布和一些地方色彩。单单法国、意大利和法国到十七世纪为止的建筑、绘画、语言和文学就构成一种不是思想界在一两代时间内所能整理就绪的材料。然而，相对地来说，这只是向理论所提出的那个问题的一个因素。两大智力活动的潮流——即哲学潮流和批评潮流——当中的 170

每一个潮流都不但必须消化极其错综的现在，即不久以前的过去，而且还必须在自身的内容方面及它同现在的关系方面，适应从比较遥远的过去，即古代，继承下来的各种对比。在这两个过程完成以前，在这两个过程的成果可以结合起来以前，是不可能有丰硕的美学的。

3．这个问题的准备 从笛卡儿到鲍姆嘉通 哲学界准备这个美学问题的过程，正象批评界准备美学资料的过程一样，包含着不止一个倾向。最后在康德的《判断力批判》一书中得到论述的这个问题是决定他的全部哲学的近代思想两种倾向的结果。他的哲学本身也是按照这个问题所可以采取的各主要形式来阐述这个问题的。

i．两种倾向：“普遍性”和“个性” 为了初步地近似地说明这两种倾向的性质，我们可以分别在“普遍性”和“个性”的技术名目下对这两个流派加以论述。笛卡儿学派及其后裔莱布尼兹-沃尔夫哲学的总的明显特点，是坚持宇宙中的理性体系和必要联系一面(莱布尼兹的特殊的单子说也不是这个流派的真正例外)。而英国的经验学派，从培根到休谟，倒是从个人的感受或者说感官知觉出发的，并且要求根据这种感受所宣告的内容来推出关于实在的学说。在十八世纪，这后一种倾向得到了当代一切力量的支持，尤其是得到了卢梭的热情的伤感主义的支持和伏尔太的不那么富于哲学意味的怀疑主义的支持。

但是，“普遍性”和“个性”这两个逻辑术语并不能大大帮助我们领会上述两种倾向的真正性质。不管是在古代，还是在近代，在一切符合理性的观念中，上述两种因素都必然有其一定的地位。

因此，如果我们想要比这种一般的近似的说明更加接近我们的主题的话，我们就必须把普遍性倾向和个性倾向在康德以前的近代 171 哲学中的具体表现形态，同它们的别的表现形态区别开来，首先是同它们在古典的古代的表现形态区别开来，然后再同其中一种倾向在另一种倾向占优势的思潮中的表现形态区别开来。如果我们能把这种情况弄清楚的话，我们就十分充分地说明了康德对于美学问题的哲学态度，而且幸运的是，我们并不需要挑起一副极其沉重的担子来把康德以前的思潮的整个发展过程都加以叙述。因为，严格意义上的哲学（我指的并不是因为对美学批判有贡献而被称为思想家的那些人的思辨，而是因为其他原因被称为思想家的那些人的思辨）在这一时期几乎完全没有在任何名目下论述美学问题，因而具有极其抽象的性质。夏夫茨伯里，莱布尼兹和鲍姆嘉通——凯姆斯勋爵，莱辛和博克都算在批评家之列，不算在哲学家当中——的著作中值得评论的一点见解，我们将在说明他们各自所属的流派时再加论述。

ii. 和古代哲学的区别　　因此，首先，我们需要把笛卡儿和洛克一类思想家的“普遍性”倾向和“个性”倾向同古代的任何思想家——比方说，一方面有斯多噶派，另一方面有伊壁鸠鲁派——的相应的倾向加以区别。

我们应该首先指出，要想在古典哲学中寻找形成充分对比的这两种倾向的例子，那是很困难的。举例来说，在柏拉图和亚里斯多德的身上，这两种思想因素完全处于平衡状态，而且我们也简直无法找到任何显著地偏于一边的真正重要的学派来和他们两人当中的任何人相对照。另一方面，如果我们拿埃利亚学派同原子学

派，或者同赫拉克利特相比的话，我们则觉得，我们所研究的这种对比，应用起来并不能达到自由意志与必然性或激情与理性之间的近代对抗那样的深度。在寻找适当的例子时所遇到的这一困难说明，比较来说，古代意识还没有因为人性中各局部要素互相冲突地要求代表整体而陷于矛盾分裂的地步。

在斯多噶学派和伊壁鸠鲁学派中，古代世界的意识已经开始追求不同的理想，比较象近代意识了。不过，如果我们看一看这两个学派的区别，我们就会知道，这一对抗远不象近代的对抗那样激172 烈。生活的这些方面是相互补充的。一方面，每一方面都不是和另一方面不可调和地区别开来；另一方面，每一方面都又没有满怀嫉妒地和不容异己地要求代表全体，非把对方从合理的世界上消灭不可。斯多噶派是一种心境的结果，伊壁鸠鲁派是另一种心境的结果。他们提出了互相敌对的学说，当然要展开争论，但是，每一种学说又都在很大程度上是一种生活方式，各派的信徒都选择了适合自己口味的道路，并不因此互相冲突。但是，我们已经充分说明过，基督教意识的特点则是要求占有宇宙，认为宇宙应归个别灵魂所有。没有什么是这种意识所不关心的。上帝无所不在，在有上帝的地方，就有什么东西供人来认识，来做，来享受。在中世纪漫长的几百年期间，这一信仰是用明确的理论加以表述的，而且还不知不觉地体现在范围日益广泛的感官知觉和悦人的作品中，因此，在造型艺术之花凋谢了的时候，在基督教的自由智力开始按照自觉的理性重新构造自己的世界的时候，“普遍性”观点和“个性”观点就都抬起头来，只不过它们已经成为一种意识内部互相纠缠不清的两个要素，而这种意识首先是非常注重个性的。一个灵

魂的无限价值是化了沉重的代价买来的教训，不是很容易忘记的。

因此，近代思想的这两种倾向同古代思想的两种倾向的区别在于，近代思想的两种倾向有着共同的出发点，那就是思想着、感受着和知觉着的主体。怀疑派既是古代哲学结束的标志，又是近代思辨开端的特色。我们已经说过，奥古斯丁已经非常接近于提出这样一条原则：我思，故我在，用奥古斯丁的话说就是，我疑，故我思①。而在这样的基础上，在一个独立的、又思想着的人的存在的基础上，近代的思想着、感受着和知觉着的主体就有意识地侵入事物的体系，深信它一定能在其中找到它所要的东西，要么是一种符合因果法则的合理的结构，要么是同所观察到的现象相一致的一般真理，要么是一种适合它的道德的或享乐主义的需要的生活。它希望，或者说要求，它所找到的一切都符合于主体的器官或心理能力，这样，它就可以以自己为中心，来批判地验证和重新构造它开始时在观念中使自己与之相隔绝的世界。在古代，根本没有什么东西可以同培根和笛卡儿看待现象时所怀有的那种觉得身在世界之外而又有把握加以支配的混合感觉相比。 173

iii. 相互的区别　既然这是同古代思辨相对立的近代思辨的一般类型（我希望古典时代以后的衰颓时期和中世纪的历史已经使读者对这一点有所准备），我们还必须进一步问一下，在这种注重个性的，即近代的心境内部，"普遍性"和"个性"这两种不可磨灭的冲动到底怎样在哲学中重新抬起头来？哲学史看来最直接了当地回答了这个问题。在笛卡儿、斯宾诺莎、莱布尼兹、沃尔夫、鲍姆嘉通的著作中，我们可以找到一种抽象的理性主义和唯智主

① 参看前面原书（即本书边码）第134页。

义的连绵不断的思想脉络，而在培根、洛克、夏夫兹伯里、贝克莱、休谟、卢梭的著作中，我们可以看到一种同样抽象的经验论的倾向或感觉论的倾向。这两个潮流在康德身上会合起来了，而且，正是由于这两个潮流在他的学说中汇集起来，这个问题才摆在后来的整个近代思想界面前，说得更具体更明白一些，又由于这个问题的特殊条件的缘故，这个问题才摆在近代美学思想界面前。“怎样才可以把感官世界和理想世界调和起来？”——这就是总的问题。“愉快的感觉怎样才可以分享理性的性质？”——这是按特殊美学方式指出的同一问题。

但是，我们还必须指出，近代气质的一个特点是，由于这两个哲学倾向中的每一个倾向都是理论性的和争论纷纭的，自称具有绝对的和排他的普遍性，在事实的逻辑力量面前，人们自然不能不在主要由另一倾向支配的行进路线范围内对其中每一种倾向加以阐述。因此，只有通过比较，只有凭借它们各自的基地和它们各自假定的出发点，我们才能把一种主要思想流派和另一个思想流派区别开来。培根维护的是“细节”，就仿佛它们是受压迫的居民似的。但是他又认为自己是精密的科学——抽象的普遍性——的预言家。休谟的出发点是孤立的感官印象。他不仅在虚构的名目下承认普遍性，而且在他的全部论证范围和方法方面还受到一种抽象分析精神的指导。这种精神使得他在谈到美学的时候，成为一个功利主义的理性主义者①，虽然他又是一个最极端的感觉论者。

174

① 《人性论》，第2卷（格林和格罗斯公司出版），第151页。参看下文边码第179页。

另一方面，在笛卡儿学派中，出发点却是抽象的普遍性，或者有系统的智慧。按照这种出发点，感受和感觉只是被当作暧昧的或混乱的观念加以考虑。虽然莱布尼兹对"个性"倾向作了让步，同斯宾诺莎的单调的抽象恰恰相反，然而，他的学说仍然保持着纯唯智主义的形式。沃尔夫则采取了把感觉和感受视为理智观念的低级品种的看法。这一看法在鲍姆嘉通那里就决定了那种把美学第一次列为近代哲学的一个公认的分支的观点。

iv. **同中古时期的二元论的联系**　我们说过，早期基督教和中世纪的理论上的二元论只是同这种二元论从来没有严密吻合过的一个信念的物质化的表现。如果我们说象但丁或阿西西的弗兰西斯这样的人真以为精神实在的世界就在坟墓那边的很远的地方，那就太荒谬了。但是，的确，他们如果不想起一个在时间上和空间上与人们相隔离的形象来坚持灵与肉的对立，就无法满足自己的全部热切的信念，大概更无法满足群众的全部热切的信念。不但如此，这个形象还有双重的倾向。当时，和任何时候一样，它不仅诉诸人们对于通情达理的神祉的憧憬，而且诉诸人们对于彻底满足富于个性的浪漫主义情操的希冀。

因此，当自由思想着手解决这样一个任务重新征服宇宙以供感觉和智力认识——的时候，这种物质上的隔离留给哲学界的倒是一种把"此岸"和"彼岸"一类东西加以绝对对立的习惯或形式，而不是一种把内容在对立双方之间加以分配的具体方案，因为这种物质上的隔离从来也没有构成理性和感官之间的实际分界线，也从来没有决定这两个因素中哪一个属于"这个"世界，哪一个属于"另一个"世界。的确，自由、上帝和不朽等观念还存在着，同必

然、自然、心灵对肉体的依存等观念对立起来。但是，我们却无法把唯智主义的思想学派说成是前一观点，即超自然的观点的继承者，而把感觉论学派，即“经验论”学派说成是后一观点，即纯自然的观点的继承者。因为，事实上，自由与必然的对抗，目的与机制的对抗，心灵与肉体的对抗，从笛卡儿起，通过斯宾诺莎和莱布尼兹，直到沃尔夫及其继承者，在哲学运动中得到了极其明确的阐述；另一方面，从“此地”和“此时”的感觉和欲望出发的英国思想家和后来的法国思想家却首先把这种感觉和欲望变成一个科学的必然性的体系，因而也就是理想的必然性的体系。而个人的感受由于被当作第一性的资料和准标，因而认识到自己的重要性，也就起来同这个必然性的体系相抗衡——如在卢梭的著作中——要求在此地和此后都得到自由和满足。

因此，不管是理性也好，也不管是感觉也好，都可以取得超自然的地位，其中任何一者也都可以被解释为一个纯自然的体系。只要它们一直是纯抽象的对立双方，其中任何一者在人们把它和心甘情愿的自我视为一体的时候，都可以被看做是自由，而在人们发现它排除了自我在具体经验中似乎包含的一个要素的时候，又必然证明是纯然的必然性。人们很难断定，人究竟是一个没有感情的存在呢(看来，按照斯宾诺莎盛年时代的见解，人就是这样)，还是纷至沓来的欲望诱惑的束手就擒的牺牲品(按照对休谟的见解的最严格的解释，人就是这样)。康德以前关于这些对立的论述的真正收获在于逐渐清楚地说明(由于两者是溶合不分的)，它们的原因一定在心灵的性质的别的地方。

v. 康德以前哲学中的美学观念　康德以前的哲学家——

不管是英国的、法国的还是德国的——关于美的见解都不具有进步的近代美学的色调,因此都不是近代美学的真正祖先。因为,我们以前已经部分地知道,以后在论述康德时还会知道,近代美学的特殊意义在于,它构成了康德为了把汇集在他身上的互相抵触的哲学运动加以调和而作出的论述的一个必要的要素,差不多可以说是基本要素。近代美学的问题是从这些哲学运动的某些外在征候所属的整个因素体系中产生出来的。如果我们把这个问题说成是从这些外在征候中产生出来的,那是不符合历史事实的。康德无疑从他的哲学前辈那里借来了美学的名称和美学论述的某些成份。但是,美学的需要却比他们的任何见解都更深地萦绕在他的思想中,而在康德时代以后更充分地满足了这一需要的材料也是在别的地方储集起来的而不是在抽象的形而上学中储集起来的。 176

因此,我们决不能把康德以前的美学(就重要哲学家著作中存在的美学见解而论)看做是它后来的发展的起始原因,而只能把它看做是实际构成这个原因的那个运动的外在属性。我们没有必要对它加以十分详尽的叙述。

自由思想的先驱们对美这个现象并没有给予很多的注意。笛卡儿和斯宾诺莎、培根、霍布斯和洛克马上就投身于同人的自由、上帝的性质、认识的扩大、意识和社会的性质有关的问题——这些问题似乎是关系人在世界上的地位的一些最迫切、最中心的问题。而且,在某种程度上,这些哲学家的朴素的唯理论,不管是根源于唯智主义,还是根源于感觉论,都意味着对美的艺术采取一种同柏拉图非常相仿的态度。不过,在实际上,他们的观念比古代的观念要远远地更加有利于美的艺术取得重要地位,因为他们的

观念是建立在基督教意识慢慢奠定的牢固基础之上的，而基督教意识就包含在神意论在群众当中的种种变体中。这无异于说，即令他们怀疑世界的目的性，他们也不怀疑世界是彻底合理的，可以为智慧所理解的。在这个信念的基础(近代意识就牢固地建立在这个基础上)上，对于美和认识给予适当考虑纯粹是一个时间问题。理性首先有意识地从自己的比较明显而直接的学术表现中去认识自身，原是十分自然的事。

从这个观点来看，值得注意的是，笛卡儿(1596—1650)写了一部《音乐纲要》——读者当记得，音乐在科学的名目下和算术、几何及天文学一起构成中世纪的教育"四科目"之一。而且，虽然斯宾177 诺莎(1632—1677)似乎根本认识不到美一词[①]的意义(在他看来，这个词只可能是指智力的一种混乱形态)，然而，我们却发现:

a. 莱布尼兹　莱布尼兹(1646—1716)有一段话对中古时代的一些联想表示赞同，同时又包含着后来许多关于声音的力量的研究的幼芽[②]; "Musica est arithmetica nescientis se numerare animi"(音乐就是意识在数数，但是意识并不知道它在数数)[③]，按照莱布尼兹的学说，把消极的用语翻译成积极的用语，那就是:"音乐是一种被感受到的数的关系。"尽管还需要进一步的解释，这仍然是"以感觉的形式出现的理性"的明白例子。因此，总的来说，莱布尼兹又退回到奥古斯丁的美学观点那里去了，因为他把宇宙中允许恶存在的事实同艺术家为了提高整个作品的美而采用丑的色

① 埃德曼的著作(英译本)，li. 85。

② 我们将在以后将论述音乐艺术的兴起对美学的影响。从笛卡儿诞生时起，到莱布尼兹逝世时为止，在巴黎、意大利、德国和英国、都出现了歌剧。

③ 参看洛策的《德国美学史》，275。

彩或不谐和的声音的事实相比。当然，这就需要假定，对于感觉来说很美的东西，归根结蒂是和谐的表现，尽管其中可以包含表面上的矛盾。

以上所述已经足以一般地说明近代哲学在美的地位——美在事物体系中的地位——问题上的出发点。它和古典的古代隔着整整一个新的信仰。这个信仰也就是把奥古斯丁或伊里杰纳同柏拉图隔开的那个信仰，但是，近代哲学中也灌注着它自己的那种自由分析的和进步的冲动。

b. 夏夫兹伯里　　夏夫兹伯里（1670—1713），就美学而论，和基督教的思想家处于同一形而上学的基础上。他认为美是世界的神圣生活的表现。他和普罗提诺十分相象，也认为这种神圣生活的表现和死的物质是对立的，因此，他无法给丑或恶找到解释。但是，他认为，艺术的真正目的是要按照得自感官知觉的形状，在心灵面前，展现观念和情操，因为有训练的眼睛和耳朵是美与不美的最后的裁判官。他把“美”和“感官”两个术语扩大应用到道德上的善和我们判断善的心理能力上去。这对于清楚地划定美学领域的界限，当然是极其有害的。不过，他又坚持艺术感觉需要经过教育，而且他还对艺术现象给予了详尽的注意，因此，他实在是日益发展的一种倾向的一个阶段的里程碑。这个倾向就是要按照美的作品的固有权利，认识美的作品是人类生活的一种重要活动和历史的一个重要要素。他对于绘画中描写的行动的时间限度的见解也是莱辛的《拉奥孔》中的某些论述的先声。 178

就我们所能判断的而论，对于夏夫兹伯里来说，美里面所包含的供感官知觉的理性内容只不过意味着古代的那条形式原则——

多样性中的统一原则。他前进了一步的地方在于他彻底地和满怀信心地把美同艺术和自然向有训练的知觉所呈现的面貌视为一体。把夏夫兹伯里说成是一位柏拉图主义者，那是很容易的。但是，我们必须记得，他已经抛弃了那种只是有时才把事实和理性视为一体、基本上是敌视艺术的激烈的反感官的二元论，而采纳了一种逍遥自在的泛神论的一元论，几乎把上帝、理性和普通的物质自然都视为一体，并且认为可见事物的魅力乃是神的原则的明显结果。前进了的，证明了柏拉图见解中最卓越的见解的是世界。夏夫兹伯里绝不是一位伟大的哲学家。他的贡献只不过是按照个人的敏感性把当代流行的观念加以转述而已。

c. 休谟　在离开英国哲学家之前，值得谈一谈戴维·休谟(1711—1776)在《人性论》(发表于1738年)一书中对于美所附带提出的一些见解。这些见解是片断的，而且包含在一个青年人的著作中。因此，要不是因为这些见解在事实上具有很大价值的话，原不应给予着重的注意。

"如果[①]我们把哲学或人皆有之的理性为了解释美和畸形的差别而提出的各种假说考察一下的话，我们就会发现，全部这些假说都归结为这样一点：美就是由于人性的本来构造和由于习惯或由于一时的兴致而适宜于给灵魂以快感和满足的那种各部分的秩序和结构。这就是美的特征，美与畸形的区别就在于此，因为丑的自然倾向就是给人以不安之感。所以说，快感与不快感不只是美与畸形的必然的随从，而且也是美与畸形的真正的本质。"“——美，象机智一样，是无法下定义的，只有鉴赏力或感觉才可以觉察到。”

179

① 《人性论》，格林和格罗斯公司出版，第2卷，第95页。

但是，美给予人的快感大部分是从便利或效用的观念中产生的。因此，这个似乎值得注意的论点正是把效用观念和美感精确联系起来的方式。因为休谟极其明确地断定，美一般来说总是由于效用而起。这种效用同产生美感的观赏者根本无关，只牵涉所有人或直接关心对象的实际特性的人。因此，只有通过共鸣，观赏者才能感受美。他举出了如下一个古怪的例子①：——“就我所知，任何一片金雀花和金雀枝丛生的平原，就它本身来说，都可以和一座栽满葡萄或橄榄树的山岗一样美，虽然，对熟悉这两种果木价值的人来说，它们就不会是一样美了。不过，这只是一种想象美，在直接呈现于感官的东西里是找不到根据的。”

这个例子似乎说明，休谟对于一种不妨说很粗俗的效用说作了让步，因为，货币的价值并不意味着高度的组织结构。不过，我们必须注意到，这个例子里包含着把想象美——现在不妨称之为关系美——和供感官感受的美，即形式美，加以区别的创见。如果我们要追问一下后者的性质和根据的话，我们就必须假定，休谟把它归结为效用关系的一种比较明显的情况——效用明显地表现在对象的物质形式中。在这里，那种决定美或畸形的快感或不快感，象绘画中的不均称的人形所引起的不安一样，也只有通过共鸣，才能获得它的“活跃性”②。我以为，在谈到一件艺术作品的时候，他所以把观赏者和实际利害关系人不加以区别，是因为就艺术作品而论，不存在实际利害关系人，因此我们就只能对彼此的观念有所共鸣，而不是对任何人的实际利益或损害有所共鸣。

① 《人性论》，格林和格罗斯公司出版，第2卷，第151页。

② 同上书，第152页。

不管我们对休谟所描写的印象和观念的机制有什么看法，事情很明显，他所提出的关于美里面的效用的学说并不是说观赏者180一定要产生自利的兴趣。实际上，这个学说意味着在自然美和艺术方面把审美形象和实际效果加以区分。此外，休谟通过共鸣，把快感和不快感加以美学上的概括，和亚里斯多德通过怜悯把恐惧加以艺术上的概括也是十分相似的。因此，这一学说实在是康德的“没有目的观念的合目的性”或他的“不关利害的快感说”的近似的前身。象苏格拉底那样，不公平地对待任何在谈到美的时候提到效用一词的人，那是很容易的，因此，我认为指出上述几点是很必要的。不但如此，我们还可以看到，休谟比夏夫兹伯里更明确地，比哈奇生① 明白得多地提出了一项重要观念：鉴赏或感觉，虽然纯粹是一种感受，却可以同快感和不快感一起受到一定性质的结构形式和关系的影响，可以由思考力加以分析，虽然不能由欣赏和感受的主体本身加以分析。我们不应该说，这样一种探讨美的内容的尝试仅仅是抽象地把美和引起快感的品质等同起来。

d. 进步的性质　英国的个性主义的思想家，从培根到休谟，在形而上学即普通哲学范围内，愈来愈深入地对认识进行了摧毁性的分析，以致到休谟的时候，就宣布感觉论的经验论取得了最后胜利。这当然都是尽人皆知的事。但是，如果我们把这种进步的原理应用到积极的美学研究领域上去，那就大错特错了，因为美学研究当时还没有成为形而上学的哲学的中心问题。因此，当有人对我们说②，英国美学先从柏拉图主义（在夏夫兹伯里那里）过渡到

① 哈奇生(Hutcheson,1694—1747)，英国美学家。——译注

② 夏斯勒的著作 i,313。

亚里斯多德主义（在凯姆斯勋爵那里），然后又在博克和荷加斯①（雷诺兹被忽略了）那里进入最浅薄的一种唯物论的经验论的时候，我们就觉得，说这话的人对历史哲学的伟大公式的理解并没有达到具体运用这些公式所必需的彻底程度。这个时代是一个思考的时代，是提出对立的抽象概念的时代，是各个极端会合的时代。这一切本来都是不错的。但是，如果我们要想按这样一个观念来解释历史，我们就决不能从这里挑一个思想家，从那里挑一个批评家，然后撇开他们考虑当代问题的特殊角度，按他们的学术上的性格把他们排列起来。我们必须认识到，这个时代的爱思考的性质，181 象一切这样的主要倾向一样，并不是哲学界和文学界某些作家的单纯智力上的本能，而是由当时存在的事实和力量的整个情势决定的。正是这种情势把个性的主题摆在一系列完整的学说、古人、中古时代的艺术、神学、政治权威面前。只有战胜这些，并不顾它们的反对抬起头来，它才能争得新的积极的自由和积极的内容。如果我们把某一领域中战胜的方式和另一领域中战胜的方式相提并论（虽然一位思想家参加两方面的战斗是完全可能的），我们所想出的过渡过程和我们所设想的趋势就完全是不真实的。据说②，正象英国在美学方面从柏拉图主义过渡到亚里斯多德主义一样，法国也从亚里斯多德主义（在巴托③那里）过渡到柏拉图主义（在库赞④那里），这样，据说，就给那种认为片面的抽象概念必然引出它们的对立面的论点，找到了例证。

① 荷加斯（Hogarth，1697—1764），英国名画家。——译注

② 夏斯勒的著作，第1章。

③ 巴托（Batteux，1713—1780），法国批评家。——译注

④ 库赞（Cousin，1792—1867），法国哲学家。——译注

这一切都是完全不合历史事实的。锡德尼、高乃依、作为艺术批评家的夏夫兹伯里、凯姆斯勋爵、巴托、莱辛等所感兴趣的问题，都不是形而上学的问题，而是怎样才能使近代的美感（相对地说，总是有一些浪漫主义的色彩）适应古典的传统。这个古典传统最初是按照通常关于亚里斯多德和希腊美的概念去理解的，后来，随着批判的深入，又是按照比较接近于真正的亚里斯多德及真正的希腊艺术和诗歌的概念去理解的。在这个批判的领域中，思考工作采取了环境为它规定的方式，即同构成当代局势的主要事实的既定的对比进行斗争。而且随着思考逐渐打破传统的樊笼，它的成果也愈来愈带有经验性了——这里指的是更富于生气了，更具体了，更接近于它的努力后来产生的真正的哲学思辨了。如果我们把荷加斯、博克和雷诺兹在经验论的暧昧名义下研究审美事实的努力，同在休谟的形而上学中达到顶点的、对一般经验的愈来愈朴素、愈来愈抽象的分析当作一回事的话，那就是把截然有别的两回事荒唐地混为一谈了。其一方面是使内容更加丰富，我们在休谟自己的美学见解中就可以看到这种情况；另一方面是使内容暂时比较贫乏一些了，但是在建设性的意义上却使内容更加丰富了，因为它帮助准备了更充分的内容有朝一日要占有的地位。因此，正象我们始终所说的那样，这两个运动加在一起，就成为后来在康德身上和康德以后出现的那种会合的先声。

182

我还可以再指出一点：为了把我们刚才所说的那种歪曲的观点说得周全一些，夏斯勒在英国的发展的开头，把锡德尼略去不提，而在法国的发展的末尾又加上了完全属于另一个时代的库赞。本章开头所说的那种意义上的“批评”运动，在英国是从锡德尼起，

到博克和荷加斯为止，在法国是从高乃依起，到卢梭和狄德罗为止，在德国是从高特雪特[①]和拉姆勒[②]起到席勒和歌德为止。如果他了解到这个运动的真正性质，他就不会在叙述英国思想的发展时从一位形而上学的作家过渡到一位批评家，在叙述法国思想的发展时从一位批评家过渡到一位形而上学的著作家，从而把事情说成是从柏拉图主义到亚里斯多德主义的发展，或从亚里斯多德主义到柏拉图主义的发展了。

十八世纪法国形而上学的运动不需要专门加以论述。向康德提出那个难题的实际起作用的力量，在哲学领域内，一方面可以由英国学派来充分代表，另一方面可以由沃尔夫[③]学派来充分代表。沃尔夫学派中包括了它的前身法国学派（笛卡儿学派）的很多成分。

e. 鲍姆嘉通　如果说从个性中最富于个性的东西出发的英国学派是从观察训练有素的艺术感觉或分析不关利害的快感的条件，上升到美学观念的话，那么，就我们的研究目的而论，和莱布尼兹学派一脉相承的笛卡儿学派就是下降到美学观念，因为从根本上说，它企图把它自己的主要用来研究认识的唯智主义学说扩大运用到感觉和知觉的现象上来。鲍姆嘉通(1714—1762）在“埃斯特惕克”(Æsthetica)的名目下这样创始的一门新学问，非常富于特色地关心美的理论，以致传到后人手中，“埃斯特惕克”一词就成为美的哲学的公认的名称。

---

① 高特雪特(Gottsched,1700—1766)，德国美学家。——译注

② 拉姆勒(Ramler,1725—1798)，德国诗人。——译注

③ 沃尔夫(Wolff,1679—1754)，德国哲学家。——译注

看来，他的想法的发生有如下述。笛卡儿、斯宾诺莎、莱布尼兹和沃尔夫，作为唯智主义的哲学家，形成一条连续不断的系统，183 尽管莱布尼兹反对斯宾诺莎的“本质”的抽象统一。在这整个完整的系统中，激情和感官知觉都是从抽象智力的角度来加以描述的，因此，都是消极地，按照把它们和一个抽象的观念区别开来的属性来描述的。在斯宾诺莎看来，感官知觉和激情都是“混乱的思想行为”①，而在沃尔夫的心理学中，认识的“暧昧”部分有一整套心理能力，同明确的智力的心理能力相应。在理论的和实用的逻辑科学，即逻辑方法中，沃尔夫把清晰的思想当作理论哲学——即形而上学——的初步加以论述。这个理论哲学分为四个部分，即本体论、宇宙论、伦理学和心理学。鲍姆嘉通千方百计不断地把对于科学的考察分得更细——他写过一部《哲学百科全书纲要》。这个术语是德国哲学从后期希腊教育和中古时代的教育中继承下来的。因此，鲍姆嘉通就想到在沃尔夫的逻辑学，即清晰的认识方法前面增添一门更在先的科学，即感觉的或朦胧的认识方法，叫做“埃斯特惕克”。有人说②，这样一种预备性的科学可以采取归纳逻辑的形式，或者我们还可以说，象在康德的著作中那样，采取探究各种感官的性质的方式。但是，鲍姆嘉通是始终彻底一贯的。归纳逻辑及关于空间和时间的学说都属于关于明晰的认识的理论——象近代逻辑教科书中那样的理论。在这些教科书中，归纳逻辑及关于空间和时间的学说所讨论的是“怎样从感官知觉中抽出一般命题”。但是，“埃斯特惕克”的主题却是“朦胧的观念”(其所以如此，

① 埃德曼的著作(英译本) ii. 85。

② 齐美尔曼的著作，i. 169。

正因为其朦胧），亦即以感觉形态出现并且一直保持在这种形态中的认识。毫无疑问，在我们看来，感官知觉很容易使人觉得它是最清晰的材料，因此，我们很难看出把感官知觉归入"混乱的"一类有什么意义。

我想，在这整个系统的哲学家的著作中，所谓"清晰"和"混乱"的分别在于是否有可能用词来充分地表示这个或那个材料①。我想，清晰的观念就是一个十分明确、界限分明的观念，可以相当充分地用通常的符号传达给别人，而混乱的观念则是不能语言复制、始终属于同一种类、始终很复杂的观念，如象色彩的和谐。"混乱的观念"可以有一种可为感觉感知的它自己的秩序。美的观念中似乎就包含着这样的先决条件。鲍姆嘉通在他的论述中对这一点也加以坚持。 184

因此，美学的范围就是整整一系列的心理能力。这些心理能力代表处于混乱形态的任何联系②，但是，这些心理能力合在一起又构成了"analogon rationis"（类理性），即理性在混乱的认识领域内的相似物或畸形变体。这样说来，很清楚，与其说它和逻辑学的主体或基本的形而上学的主题相似，倒不如说它和心理学的主题相似。而且在我看来，近代心理学由于不断地在无意识的或下意识的心理运动中发现一些同逻辑过程相似的过程，因而也就不断地使我们回到这种观点上来。但是，朦胧观念的领域所以引起鲍姆嘉通的注意，并不完全是从这一观点出发，并不是因为它是表现为感觉的一种同逻辑过程相似的过程。如果我们这样说的话，那么，

① 参看埃德曼的著作中论述莱布尼兹和笛卡儿的部分，ii. 182。

② 齐美尔曼，《美学》，i. 165。

感官知觉的优越性就仍然在于它是真理的一种形式——而真理是只有在知觉终于被解释为一个判断，一种感觉，觉得"某物如何如何"的时候才存在的。鲍姆嘉通比我们还要彻底地，而且是最后一贯地坚持对两者加以区别。为此，很难说他受到了应有的赞扬。他把感官认识，即感受或感觉的完善性称之为美。照我对他的论述的理解，他认为美就是当表现于理性认识中时被称为真理的那种属性在感觉中的表现。只是我们很难明白他怎么能把这样的美学叫做美的思想的艺术（pulchre cogitandi）①，因为在我们看来，思想永远是一种智力过程。

他对于这种完善性的内容的分析赶不上他对于这种完善性的来源的信念。在对这种完善性的内容的分析方面，他没有超出古人的学说。在对于这种完善性的来源的信念方面，他却具有当代的意识，虽然这种意识是用足以使人想起柏拉图原来的态度的术语掩盖起来的。因此，在一切方面，他都处在一个新运动的门槛上。

185 完善说在笛卡儿、斯宾诺莎和莱布尼兹的思想中起过很大的作用，并且由沃尔夫直接传给鲍姆嘉通。一般来说，不妨说完善性就是在各个部分对整体都予以认可而不予以对抗的时候一个整体的性质。这样一来，完善性就成为一切实在事物的必要条件了，因为实在就有赖于能够同最大数目的条件相协调。因此，在沃尔夫的著作中，完善性自然仅仅意味着整体对部分的逻辑关系，即多样性中的统一，鲍姆嘉通也是在这个意义上使用这个术语的。因此，在他看来，美的内容只不过是我们的老朋友——多样性中的统一的形式原则。这个原则当然随时都可以采取目的论的形式。一切同

① 埃德曼的著作，ii. 240。

感性认识的完善性，即感官知觉的整体中各部分的统一，相对立的东西都是丑的。

但是，从向他提供了抽象的完善性观念的那个同一传统中，他又获得了关于这种完善性只有从什么来源才可以进入感觉领域的一种特殊信念。我们的提法可能是对于完善性的感性欣赏，他的提法则是感觉的完善性。必须说，他是完全有权利这样说的。知觉内容的性质本身和在本质上就是同美学有关的事情，正象认识的性质本身和在本质上就是同逻辑学有关的事情一样。主体和客体的区别同形而上学有关，但是同逻辑学和美学都没有关系。

照莱布尼兹看来，最大程度的完善性应该到现存的宇宙中去寻找，一切别的可能的体系作为整体来说，都是不那么完善的。这一观点确实是把基督教的目的论意识搬到哲学中来。鲍姆嘉通由于继承了这一观点，就使自然，即感官知觉可以达到的世界，成为艺术的标准和范型。这就以一种古怪的方式提出了荒诞不经的想象的整个难题。寓言和神话的诗意世界只具有"heterocosmic"①真理，因此，这个寓言和神话的世界所具有的完善性和美就不及实际的经验世界。因而，在他看来，在近代诗歌中引入异教神祇是完全错误的。艺术的法则就是模仿自然。

尽管他的见解在字面上同古代的学说吻合，他的见解的基本联系仍然完全是近代的。在他看来，待模仿的自然就是完善性的天启，而不象在柏拉图那里是第二性的和稍逊一筹的世界。复制自然是一件高尚但又有可能的任务，并不是无益的嬉戏和徒劳无功的努力。鸿沟存在于完善性的形式原则（多样性的统一）和世界的　186

① "属于另一个世界的"。

富于个性的无限光彩之间。这种光彩是那条抽象原则完全不足以把握的。要阐明这一具体的内容是那条抽象原则的发展，需要进行更深入的分析。

在许多方面，后来的德国哲学家对美学的态度都受到鲍姆嘉通的启发，或许还可以说，都受到鲍姆嘉通的影响。鲍姆嘉通觉得艺术是思辨认识的一种预备性的锻炼。他还怀疑这两者是否能够完全并存。席勒和歌德似乎也有这种感觉。只不过，鲍姆嘉通觉得他的主题是某种有损哲学尊严的东西（但毕竟是哲学家作为人类的一员感兴趣的东西）①，因此觉得心里不安，而席勒和歌德则拒绝了这种更加明显的唯智主义的偏见。鲍姆嘉通认为，美就是**被感受到的**完善。这一看法当然也启发了康德关于没有明确的目的观念的目的论的见解。不过，康德还有一个重要的见解，那就是认为美同欲望的对象是有区别的，而鲍姆嘉通似乎却没有把两者区别开来，只是总地倾向于认为美的中心特点是认识，而不是快感。但是，一切完善性都能给人以快感，并引起欲望，而美却是一种完善。鲍姆嘉通或许并没有把对于艺术中所提示的实在对象的欲望和对美本身所产生的兴趣区别开来，康德也没有绝对明确地把两者区别开来。除了这一个暧昧的地方以外，鲍姆嘉通在美学同逻辑学和伦理学之间，划分了明确的界限。这本身就是对哲学的重大贡献。他对于“非自然的”，即“虚构的”东西所表现出的偏见，也促使人们朝正确的方向去探讨整个的理想问题②。只是鲍姆嘉通对于寓言有某种偏爱，认为寓言是为真理服务的虚构。这种偏爱或许

① 齐美尔曼的著作，i.159。黑格尔的《美学》英译本序论，第8页。

② 关于解决办法，参看《近代画家》，iii.131。

影响了文克尔曼，或者说，至少文克尔曼也有这种偏爱。

看来，我们无需对鲍姆嘉通和康德之间的其他哲学家，如孟德尔松① 等人的观点再加论述。十八世纪后期文化中的基本的东西 187 都属于批评运动，而不属于思辨运动，我们将在下一章中再加以说明。康德在德国方面是直接从鲍姆嘉通那里继承了普通哲学之难题的。他最初总是习惯于根据鲍姆嘉通的纲要讲学②。在休谟和鲍姆嘉通完成自己的著作以后，真正的哲学力量的阵容就完整地形成了。他们和其他作家对美学问题所表示的见解，虽然向康德提供了"埃斯特惕克"一词，或许还有他的某些具体的观念，但却不是他所遇到的那个问题的中心因素。我要再说一遍，这个问题按其一般形式来说就是："怎样才能把感官世界和理想世界调和起来？"按其特殊的美学形式来说，就是："一种给人以快感的感觉怎样才能分享理性的性质？"

在康德看来，正是前一问题把它的全部意义给予了后一问题。而且，正是按照康德的论述（它本身就是一半答案）对后一问题加以具体解决才给前一问题的新的和更有成果的处理铺平了道路。

---

① 孟德尔松(Mendelssohn，1729—1786)，德国哲学家。——译注

② 见德索的著作，页238。

第九章　近代美学哲学的资料

主题的范围

在上一章的开头，我们区别了为近代美学思想铺平道路的两个不同的过程。其中一个是哲学界提出了问题，另一个则是批评界准备了资料。本章所要探讨的问题，是后一个过程。

我们说过，最广义的批评包括古典学术研究（即文献学）的成果、考古学的成果、艺术批评（即对美的事物本身的欣赏）的成果。这些运动当中的每一个运动，都以其特有的方式表现了继古代世界之后兴起的近代世界的主张中固有的那种对比，也正是这种对比把近代世界偏重历史和思考的整个思想和感觉的基础同古代的直接自然主义区别开来。为了我们的研究目的，没有必要把从文艺复兴到十八世纪的古典文献学或考古学加以完备的叙述。如果我们能够对古典文献学或考古学作出已故的马克·帕蒂森先生可以作出的那样完备的叙述的话，那对理解近代哲学会有极大的价值，但是，要作那样的叙述就需要有除他以外很少人具有的广博知识，并且会大大超出本书的全部篇幅。

1．**古典文献学**　我只想谈谈上面提到的那位作家所指出的文献学史上的两个重要时刻。

i．**约瑟夫·斯卡利杰**　在一五八三年，约瑟夫·斯卡利

① 马克·帕蒂森（Pattison, Mark，1813—1884），英国学者。——译注

杰[1]发表了《论时代的改进》一书。这是第一次尝试运用近代天文学知识"去为历史年表奠定科学基础"。继这一著作之后，他又发表了《时代的宝藏》(1606)，"在这里面[2]，一切现存的希腊文或拉丁文的编年资料都被加以转载，按次序排列起来，恢复原来的面貌，使人可以理解"。

这一巨大的工作不折不扣地牵涉到"宇宙史"观念，打破了当时被认为绝对不可逾越的古典世界和圣经世界之间的藩篱，并且把古典世界以外的世界也包括到历史研究的问题中来。对我们来说，这一成就的重要性与其说在于这一伟大创举的实际效果——因为，看来好象这一创举在十七和十八两个世纪中并没有产生结果——不如说在于它证明，到十七世纪初时，文明世界所拥有的古代资料已经十分充足，足以使人想到要理解整个古代文明。 189

ii. 沃尔夫 两百年左右以后[3]，在一七八六年，沃尔夫[4]"说服(哈尔)大学校长开设文献学讲习班，以专门培养古典学术的师资"。在主持讲习班[5]的时候，沃尔夫形成了他对"文献学"的看法。作为文献学的研究者，二十年前，他就在格丁根大学的入学考试簿中要求登记入学。但是，格丁根大学象其他大学一样，当时还不承认这样的学科。

他认为，文献学根据自己的权利，现在可以成为一门学科了。

① 马克·帕蒂森的《论文集》，I. 162。

② 同上书，162。

③ 同上书，363。

④ 沃尔夫(Wolf, F. A.，1759—1824)，德国语言学家。——译注

⑤ 这是一种教学制度。按照这种制度，想要当教师的人在视察员的监视下进行讲授——就这个例子来说，就是由沃尔夫讲授。关于这一制度的起源和古老，请参看哈奇(Hatch)的《希伯特讲演集》。他认为我们的"prœlector"(讲师)一词就起源于这个制度。

古代语言①不再单单是法律或神学的阶梯了，也不能再把它们看做是全部知识的宝库了。文献学的宗旨既不限于这些目的，也比这些目的要小一些。文献学是不折不扣的对于古代表现出来的人性的认识。这就是说，古典学术遗产有很长时间看起来一直是现代欧洲的浪漫主义生活内部的一个外来要素，究竟有无价值，神秘莫测。现在人们已经掌握住它，看清了它，认识到它所处理的材料也是人性的表露。这种人性和我们都属于同一发展过程，虽然我们有自己的表露和自我表现。1795 年发表的《荷马入门》进一步地并且极深刻地推动人们朝这个方向去思索，因为它说明，"荷马②并不是按照艺术和规则写作的单独一个诗人，而只是一个空190 名字，代表着一个流露出天才和天性的真正自发的诗歌的黄金时代"。在这个时候以前，十八世纪的固定观念就已经一直在瓦解中，朝着这个方向瓦解。人们对民间诗歌发生了兴趣。奥森和珀西的遗篇③激起了德国诗人和文学家的同情。整个狭义的批判运动——艺术批评——，从高特雪特到歌德，都有同样的倾向，我们将在下面再加论述。更具体地说，译成德语的英国著作④指出了荷马的"自然"，并且指出他很有可能是在没有文字的情况下创作的。因此，当沃尔夫提出他对文献学的深刻见解并且说明了自然

① 这是一种科学制度。按照这种制度，想要当教师的人在视察员的监视下进行讲授——就这个例子来说，就是由沃尔夫讲授。关于这一制度的起源和古老，请参看哈奇(Hatch)的《希伯特讲演集》。他认为我们的"prœlector"（讲师）一词就起源于这个制度。

② 孟罗(D. B. Monro)所写的《荷马》条目，《大英百科全书》。

③ 奥森诗篇(Poems of Ossian)是苏格兰诗人麦克浮生(Macpherson，1736—1796)伪造的古诗。奥森原是三世纪苏格兰的英雄。珀西(Percy，1364—1403)，英国诗人。——译注

④ 参看本页注②所注的《大英百科全书》。

的叙事诗和矫揉造作的叙事诗之间的差别的时候，按照古典作品对一定的生活现象的最深刻的关系来领会古典作品的时机，显然就成熟了，而作为这种领会的对象，古代艺术和诗歌作品也就成为审美哲学的材料了。值得注意的是，近代美学的未来形式，还有近代客观唯心主义的未来形式，按其实质来说，都是在一七九〇年到一八〇〇年，由空前未有地集中起来的各种因素所决定的。沃尔夫的各项重大成就的日期就都在这个极其重要的十年之中，或者离这十年不远。

2．考古学　考古学的高尚的精神和沃尔夫所说的文献学是一样的。事实上，他就把古代造型艺术作品的研究和解释包括在文献学之内。另一方面，象文克尔曼这样一位学者的著作中同我们的主题直接有关的部分，却具有半哲学的性质，必须在艺术批评项下加以论述，而不是在考古学项下加以论述。在本节中，我的目的只是要指出同近代研究者发现重要古物的日期有关的一两项我认为有意义的具体事实。我还没有碰到任何有关这个问题的简短扼要的材料。如果有一位研究古代造型艺术的历史学家能够用短短的文字对这个问题加以叙述，我以为，那对文化史会有极大的意义和价值。我自己这方面的知识是太欠缺了，但是，我还是举出一些事实，以求聊胜于无。

191

i．意大利境内早期的发现　文艺复兴早期发掘出来的艺术作品都是年代较晚的作品。这是一个奇怪的外部征候，可以说明我们所指出过的、由文艺复兴传给后世的古典传统所具有的性质。《好景厅的阿波罗》是十五世纪末在安提阿姆发现的。这大概是公元前三世纪的一座美好雕像的罗马副本。《拉奥孔》是一五〇

六年在罗马发现的。这大概是公元前二世纪左右的罗得岛学派的一个原本。米开朗琪罗① 见过这座雕像，还企图把群像中父亲的右臂复原。《好景厅的赫尔克里士像》是大约同一个时候在罗马发现的，并且受到米开朗琪罗和文克尔曼的热情赞扬。这是公元前一世纪的阿波罗尼厄斯的作品。《迪尔斯群像》是一五二五年在卡腊卡拉的巴思发现的。这大概也是《拉奥孔》所属的那个学派的原作。《佛罗伦斯的尼奥比群像》的人物是一五八三年在罗马发现的。这是第二期希腊雕塑的一件非常优美的原作的罗马摹本（除了佛罗伦斯的那个摹本，还有别的更好的摹本存在，但都是部分的摹本）。据我所知，在十七世纪中叶以前，没有一个近代人见过在公元前五〇〇年到四〇〇年之间制作的希腊雕塑作品。一百年以后，文克尔曼提到②，蒙福康③认为，现存的希腊雕塑作品最早的也不超过罗马时期。

这一发现的顺序不是偶然的。这一现象的产生，一方面是由于文艺复兴的拉丁性质，另一方面是由于文艺复兴的拉丁性质所造成的一个事实：它是在意大利领土上与古代直接联系的。在那里，后期作品以及按照早期和后期的原作随便复制④的摹本在数量上当然要大大超过最伟大的希腊作品原本，即令有一些这样的作品由购买者和掠夺者运到那里去。人们的兴趣到后来才随着对古

① 米开朗琪罗（Michelangelo，1475—1564）意大利雕塑家、画家、建筑家和诗人。——译注

② 《古代艺术史》，viii. I. 26。

③ 蒙福康（Montfaucon，1655—1741），法国学者。——译注

④ 如果我们把希腊-罗马时代的《卡里亚蒂德》同英国博物馆收藏的、从雅典娜庙移来的《卡里亚蒂德》比较一下的话，我们就看出，同一模型的不同处理之间有多大的鸿沟。

典传统的理解的深入而转移到希腊境内去。

正象我们已经谈到过的文学中的古典形式的情况一样，古代的雕塑在十五世纪和十六世纪也主要是被当做艺术家的范本看待①。在十六世纪以后，有人认为古代的诗歌和古代的造型艺术特别适于相互印证。在这种看法的影响下，人们才开始进行不关利害的研究。莱辛在《拉奥孔》中论述斯宾斯和凯洛斯的著作的时候，实际上就是在对上述看法进行反驳②。

192

ii. 早期的希腊游记　十七世纪后半期，在一六八七年莫罗西尼对希腊都城雅典的卫城进行致命的炮轰③之前不久，斯庞和惠勒发表了他们的希腊游记，法国大使派到波特去的一位艺术家卡里把巴特农神殿的雕像作了速写。这些速写是有关这些雕像的状况的最早的资料。莫罗西尼似乎有几分收藏家的热情，至少他知道石像的价值。但是，他的占有欲同他的军事行动一样造成了同样大的破坏。因为，不但有一枚炮弹落在巴特农神殿内土耳其的火药库中，把这座建筑物的中部炸倒，而且在威尼斯人占领这座城市以后，莫罗西尼还雇用了一些工人把雅典娜的马搬离西山墙，而工人们却在搬运途中让这些马落在卫城的石岩上，摔得粉碎。许多石像碎块被莫罗西尼军队的军官拿走了，其中有些雕像后来又找回来了④。文克尔曼似乎并不知道卡里的速写。不过事实上，

① 《大英百科全书》"考古学"条目。

② 他们的著作的书名就足以引人深思：斯宾斯的《多次混血儿或关于罗马诗人作品和古代艺术家作品遗迹之间的一致的探讨》，1755年出版；凯洛斯的《伊利亚特插图选》。

③ 穆里的《希腊雕塑史》，ii. 21。

④ 奥韦尔贝克的著作，i. 291。

在看到雕像本身以前，这些速写也是没有多大用处的。

iii. 希尔姑兰城和庞贝城　一七〇九年在希尔姑兰城偶然发现古物，随后在一七三八年就开始进行发掘，一七五五年以后又在庞贝城发现古物并进行发掘。这些事件对考古学研究给予了惊人的推动力。文克尔曼在一七五五年到达罗马，并且不时撰写文章，报告在希尔姑兰城发现的文物。他的著作中关于古人绘画的论述有一部分就是根据所发现的文物写成的①。

193

看来，在希尔姑兰城和庞贝城发掘出来以后，并没有发现那个最好的时代的更多新作品，可作为美学资料。除了极其大量的考古学知识和大批年代虽晚但颇能说明问题的希腊艺术作品外，实际的收获倒是在这次和古代的新接触中所形成的对于生气和完备性的感觉。极其值得注意的是，在一七五〇年左右，美学的和半美学的活动都集中在英国、法国和德国。我们前面说过，鲍姆嘉通给美学命名，也是在那一年。情况所以如此，希尔姑兰城的发现一定是其中的原因之一②。这种兴趣并不限于大陆。文克尔曼当时对许多艺术作品在近代遭到破坏和修复不当表示不满③。在他所不满的事情中，有一件就是：近来和在他旅居罗马期间，有许多值得注意的文物被运到英国去，“在那里，正象普林尼所说，它们都被放逐到偏僻的乡间别墅中去了”。按照文克尔曼自己的看法，在他那个时

① 《古代艺术史》第7卷，i. 3。

② 《古代艺术史》，导论，xiv。

③ 应该指出的是，兴趣往往能帮助创造它自己的材料，有一位王公想要寻找大理石碎块，因为他的新别墅需要石膏，于是就有一些农民对他说，他们知道什么地方有大批大理石碎块（这是1709年的事，这位王公就是波西蒂地方的埃尔布弗亲王）。不过这种事情并不是在任何时期都能促成科学界对被埋葬了的城市的发掘。

候，除了(佛罗伦斯的)尼奥比群像(当时在罗马的麦迪西斯城)和阿尔巴尼城的"九掌尺高"①的一个帕拉斯②像以外，罗马已经没有什么具有希腊雕塑的崇高或宏伟风格的文物了。

iv. 希腊本部　从一七五一年以后，英国人的活动就致力于发掘希腊本部的不朽作品。从那时起到本世纪初，有许多勘探家在进行发掘，发表材料③。他们的活动无疑标志着并且促进了人们日益高涨的兴趣。正是由于人们的兴趣日益高涨，埃尔金勋爵才有可能想出把巴特农神殿的大理石雕刻品弄到英国来的主意，并把这个主意付诸实施(一八一二年)。一直到大约这个时候，艾伊纳岛的山形墙雕塑品和菲加雷亚的饰带才被发掘出来，分别运到德国和英国来。十九世纪后期的发掘也产生了辉煌的结果，194 但目下还同我们没有关系。不过，文克尔曼却有一个有趣的愿望值得一提。这个愿望后来由他的同胞出色地完成了。他写道④："在结束本章时，我情不自禁地想表示一个同扩大我们对希腊艺术以及希腊学术和历史的认识有关的愿望。我这个愿望就是想到希腊去一趟，不是到许多人已经访问过的地方，而是到任何学者或擅长艺术的人都还没有到过的伊利斯地区⑤去。……伊利斯地区有一个小城叫比萨，是举行奥林匹克竞技会的地方。就艺术作品而论，同比萨比起来，整个拉塞迪蒙地区⑥又算得了什么呢？我深信，

---

① 《古代艺术史》，8. ii. 4，并参看后文(即本书边码)第245页。

② 帕拉斯(Pallas)，即雅典娜。——译注

③ 斯图尔特和雷维尔以及艺术爱好者协会(建立于1734年)派去的勘探人员在这个时期中一直在陆续地发表速写和描写文字。

④ 《古代艺术史》，8，iii. 20。

⑤ 伊利斯(Elis)，希腊一个地区。

⑥ 拉塞迪蒙地区(Lacedæmonian territory)即斯巴达地区。——译注

在这个地方所取得的成果会大到难以设想的地步，只要仔细地勘探这块土地，一定会使艺术大放光明”。

黑格尔在准备美学讲演(写到1828年)的时候，至少从十九世纪初的一部分发现中受益不浅。他充分利用了一段关于艾伊纳岛山形墙雕塑品的描写①。这段描写文字发表于一八一七年，并有谢林的注释。黑格尔还熟悉，至少听说过埃尔金大理石雕刻品，大概还从希尔特和②③迈约④⑤两人的作品中学到很多东西。这两人都是歌德的同代人，又是艺术史学家。

希尔特在他的序言中谈到，从他在《季节女神》杂志上发表论文(一七九七年)时起，他一直密切注意着考古学知识的进展。在他在世的时候，收搜到的材料很多，而且，照他判断，对于不朽的作品的研究扩充以后，一定会对美学理论产生重大影响。由于这段文字说明了美的观念单单由于经验和欣赏的深入和扩大就会自然有所发展，我们值得在这里加以详尽的引证。

“在最近五十年中(作者的写作时间是一八三三年)⑥，任何时代都不象我们的时代这样蓬蓬勃勃，这样幸运，因为在我们的时代，材料发现了，增加了，各处都有大批珍藏品可供研究者利用。

195

埃及及其毗邻的国家和尼罗河上游开放了。巴比伦、波斯、叙利亚和小亚细亚也开放了。人们一再地在希腊进行发掘，它的最重要的雕塑品都运到欧洲各国博物馆去了。各方面都更加热中于

① 黑格尔《美学》,ii. 382和458。

② 《古代造型艺术史》,1833年。

③ 希尔特(Hirt,1759—1839),德国文人,古代艺术研究者。——译注

④ 同一书名,1924—36年。

⑤ 迈约(Meyer,1760—1832),瑞士艺术家。——译注

⑥ 希尔特:《古代造型艺术史》,序言。

发掘意大利的古物了。不但西西里岛和马格那·格腊西亚的陵墓交出了它们的藏物，而且长期神秘莫测的埃特鲁里亚也交出了它的藏物。还有，请再想一想瑟利纳斯的柱间壁和（法国勘察队）最近在奥林匹亚发掘来的稀有的雕塑品吧。人们仍在维苏威火山发掘埋在地下的城市，并且取得丰硕的收获，此外还有罗马和近郊的开发不尽的矿坑。即令比较偏远的地区，如黑海沿岸，法国，西班牙和德国也都对这批材料有所贡献……因此（由于希尔特在罗马研究的结果），我的见解就同我的前辈文克尔曼和莱辛发生冲突，也和我的同代人赫德尔[①]和歌德发生冲突。他们认为，客观美是古代艺术的原则。相反，我却提请人们注意这些不朽的作品，用一望而知的证据证明这些不朽作品表现了各种各样的姿容，既有最美的，也有最普通的，甚至有最丑的，而表情的再现也总是符合性格和动机。因此，我认为古代艺术的原则不是容观美和表情的柔和(Milderung)，而只是富于个性的意蕴，即特征[②]，不管所牵涉的是神和英雄的理想形象，还是任何卑贱的或普通的对象。”

希尔特认为，巴特农神殿柱间壁上的半人半马像的性格刻画同描绘同一主题的后期作品比起来，是十分软弱无力的。另一方面，他又认为巴特农神殿山形墙雕塑不是五世纪的作品。由于这些雕塑品在处理手法上十分纤弱（“Weichheit”），他认为这些雕塑是四世纪的作品。因为他认为四世纪是希腊雕塑取得最高成就的时代。在我们看来，这一判断离奇而古怪。这自然是从希尔特的中间性的理论观点中产生的。这一理论观点虽然比他的前辈前 196

---

① 赫德尔(Herder，1744—1803)德国哲学家和作家。——译注

② 人们认为希尔特是歌德的《收藏家和他的伙伴们》中所说的特征主义者。

进了一步，本身却是站不住脚的。因为，希尔特同文克尔曼等一起同意了美和表现的对比，因而认为艺术的本质不在于美，而在于表现。按照这一对比，表现就缩小为某种明确的个性或行动或情绪的显现。在后期的艺术中，当然可以比在伯里克里斯时代的艺术中明显得多地找到这种表现力。由于希尔特根本没有想到从表现力的角度来分析"客观美"，因而，按照他的理论，他就不能不把那些的确表现了衰颓时期的开始的作品当作艺术，而加以偏爱，使之脱离了它们的真正背景，并把那些最伟大的时代的作品都划入后期。其实，在这些最伟大的时代的作品中，潜伏在"客观美"之内的表现力已经部分地冲破了自己的严格的自我限制。不过，希尔特的理论和见解由于提出了一个同美的观念相对比的观念，并使之摆脱自己的抽象性，因而具有极大的价值。象一七八〇年和一八〇〇年之间的许莱格尔兄弟等人的浪漫主义反叛一样，他的理论和见解在观念的世界中，的确可以说明我一直在力图加以描述的材料的实际增长情况。

应该指出，在古代雕塑和建筑的知识这样进一步扩大以前，钱币和宝石在考古学中曾经起过很大作用。钱币和宝石比体积较大的雕塑作品容易搜集。佛罗伦斯的斯托施男爵就搜集了这样一批钱币和宝石。文克尔曼曾经花了九个月时间来为这批珍品编制目录。莱辛的美丽的短文《古代人怎样描写死亡》中所提出的证据，主要就是宝石。大家知道，在伟大的第五世纪，宝饰业（说也奇怪，同讽刺短诗的写作很相似①）在雅典并不十分活跃。在考古学方面，人们首先注意后期艺术，而不是早期艺术，这也是原因之一。

① 参看前面原书（即本书边码）86页。

现在，我们需要来谈一谈这一同一时期的文学艺术批评的进展。 197

3. 艺术批评　为了我们的研究目的，艺术批评必须一方面包括艺术欣赏史，另一方面又包括不受一般思辨兴趣指导的人们对于有关美的问题的见解。象我们前面说过的一样，实际上，我们为了在这一抽象的艺术批评和哲学本身之间划一条界限，就只好把那些在哲学界闻名而不以他们对美的意见著称的作家们的见解，从本节中排除出去。

i. 高乃依　我们说过，锡德尼的批评和莎士比亚剧本的结构从根本上来说都受到古典传统的影响，并且是对中世纪传下来的早期戏剧的无形式传统的反动。与此相似，法国十七世纪的戏剧也是对西班牙的影响的反动，只不过结局不那么美好而已。由马勒尔布[①]发起的这一反动在高乃依（一六〇六——一六八四）后期的剧本和戏剧理论中达到第一次高潮。我们要谈的主要是他的理论。

在为舞台工作了五十年之后[②]，他在晚年写了三篇戏剧论文：«论剧体诗的效用及其各个部分»、«论悲剧»及«论三一律»。用最后一篇论文的话来说，这三篇论文的宗旨是“使古老的规则适应近代意趣”。这句话同莱辛的传记作者说明«汉堡剧评»的宗旨时所说的话[③]（“把浪漫主义诗歌的观念同美的古典观念调和起来”）十分相象。不过，在高乃依看来，规则乃是不容怀疑的权威的规定。他几乎不知道他在应用这些规则时所作的改变实际上就是实事求

---

① 马勒尔布（Malherbe，1555—1628），法国诗人。——译注

② «论剧体诗的效用及其各个部分»。

③ 莱辛的«生平»（丹泽尔著）ii. 193。

是的第一步。"如有可能,我们必须适应古老规则,并使之为我们所用"。[①] 他接着说,亚里斯多德和贺拉斯的解释者都是缺乏戏剧经验的学者,因而不能充分阐明他们两人的本意。他则倾向于按照自己的舞台经验进行解释。

198

读过《论剧体诗的效用及其各个部分》和《汉堡剧评》的人都会发现高乃依的见解的思路和常常是针对高乃依而发的莱辛的见解的思路很相似。两人都一心一意要从平地建立起民族戏剧来。两人都认为完成这一任务的方法就是正确理解亚里斯多德的规则。当然,莱辛的学者风度同高乃依的学者风度比起来,就象阿姆斯特朗的大炮[②] 同弓箭一样。高乃依差不多只是沾沾自喜地提到自己的剧本,而莱辛则是对一切古代和近代戏剧无所不谈。高乃依把他心目中的亚里斯多德的规定当作基础,并根据自己的经验加以发挥。莱辛则认为,高乃依恪守他所谓的规定至少是毫无价值的,而他的所谓发挥其实并没有体会到亚里斯多德的见解的深刻性。

高乃依认为,《诗学》中论述"净化"的著名段落,意思是指,我们通过悲剧所激起的怜悯和恐惧,就避免了导致剧中人物的不幸的激情[③]; 他还认为亚里斯多德所设想的怜悯和恐惧并不一定由于这些情绪由同一原因引起而交织在一起,相反,他认为也完全可以有恐惧而无怜悯。他这两种见解当然很容易被莱辛的得意洋洋的批评[④]所驳倒。不过,两个人毕竟是同行。在某些方面,今天

① 《论剧体诗的效用及其各个部分》。

② 英人阿姆斯特朗 (Armstrong)在 1855 年创制一种大炮,是当代最厉害的武器。——译注

③ 《论悲剧》。

④ 《汉堡剧评》,ii,lxxxi。

的读者不能不感到莱辛把高乃依的困难看得太简单了。因为莱辛从来不承认亚里斯多德会有疏忽。

例如，在谈到《诗学》的时候，我们说过[①]，亚里斯多德不敢正视悲剧冲突的全部内容。他不承认一个彻头彻尾的好人的毁灭可以成为悲剧的适宜主题。高乃依反对这种限制，还反对另一限制，即不准一个彻头彻尾的坏人成为悲剧题材。我想，他的本能是正确，不过他的论据却是不能令人信服的。莱辛根据其中一项限制非难[②]韦塞的查理三世——就我所知，他还没有把他的观点详细 199 应用到莎士比亚的同一主题的剧本上来——并且还为另一项限制辩护说[③]，人们可以没有任何过错而陷入不幸，这是一个极其可怕的念头。异教徒尚且尽可能远离这个念头，我们能够产生这种念头并且喜爱证实这种念头的戏剧吗？宗教和理性都叫我们相信，这是不真实的，同样也是亵渎神明的。在这一切方面，莱辛都是“还没有被歌德解放出来的”他那个世纪的孩子[④]。我在这里只是要指出他是继承了高乃依的观点，在一切方面都根本没有比高乃依前进一步。亚里斯多德说过，悲剧中的寓意应该是劝人为善。我不能不再一次想到，高乃依对亚里斯多德这段话的批评是他的最卓越的见解。[⑤]

莱辛的戏剧作品也说明他和高乃依有同样的联系。他的特征刻画也同样是抽象的，类型的，而不是富于个性的，他也同样遵守

---

① 参见前面原书（即本书边码）第 19 页。
② 《汉堡剧评》，ii. lxxxii。
③ 《汉堡剧评》，第一章。
④ 伯奈斯的著作。
⑤ 参看《汉堡剧评》，ii. ，lxxxiii。

“以一天为限”① 的规则和相对的地点统一规则（他对地点统一的解释大体上同高乃依一样）；他也同样巧妙地描写了细腻的情趣。这后一特点虽然使莱辛可以同罗帕·德·维加②③相比，但看起来倒不如说可以说明他同高乃依的直接联系。改革者总是为他觉得需要改革的事物所耳濡目染。法国的十七世纪对莱辛的时代有这样有力的影响，倒是值得注意的。

我们说过，高乃依没有办法根据他所谓的古典形式的规则进行推理。他对于以一天为限的时间统一的态度，是值得注意的，因为他不是以形式对称为理由来给它辩护，而是以模仿性现实主义为理由来给它辩护。“许多人大肆攻击这个规则，说它专横无道。如果这个规则只是凭藉亚里斯多德的权威，那么，他们就骂得很对。可是，那条规则却是以一条公理为依据的，我们则不能不承认这条公理。”④ 高乃依陈述其“公理”如下：戏剧是对自然的模仿，或者说描写。它愈是酷似自然，就愈是完美。现在，“演出虽然只有两个小时，也可以是维妙维肖的——如果其中的情节无需添枝加叶就十分真实的话”。因此，我们当记得，在《熙德》⑤中，不幸的主人公在一天晚上进行一次决斗，这天夜里又忙于击退敌人的夜袭，第二天早上第一件事就是再去进行一次决斗，虽然国王提出了

200

① 《明娜·封·巴尔赫姆》和《伊米莉亚·嘉洛蒂》两剧都在一开头就指明时间是早晨，以便让一切事件在入夜以前发生。我以为这决不是偶然的。

② 莱辛的《生平》（丹泽尔著），ii.113。

③ 罗帕·德·维加（Lope de Vega，1562—1635），西班牙戏剧家。——译注

④ 《论三一律》，值得顺便指出的是，莱辛对亚里斯多德和高乃依作了冗长的论述。在这一论述的开头有一句引人注目的话。这句话似乎就受到这段文字的启发。莱辛当时一定看到这段文字。原话是：“我不久就将了结亚里斯多德的威信，如果我知道其所以要如此的原因的话。”

⑤ 《熙德》是高乃依的一部剧本。——译注

合理的忠告,想要把这次决斗推迟到翌日清晨。但是,我想,由于理论中规定的一天时限即将结束,国王也只能给主人公求得一两小时的喘息时间。

在这里,高乃依对他自己的理由,无疑是完全误会了。我们知道,亚里斯多德对模仿法则或描写法则的理解,要比这深刻得多。经验也不能说明我们可以把日常生活中的两个小时不折不扣地搬上舞台。就连小说中的对话都要加以裁减紧缩,只留下主要内容。舞台的信件可以在几秒钟以内写成。舞台上的舞会从客人到达到客人离开,或许只占一个小时。舞台上的宴会只是实际宴会的一个取样或缩影。我想,各部分按比例的缩减,对于戏剧,也象对于绘画一样必要。不过,象高乃依所说的那样,无疑还有进一步的困难:在剧中一个地方占去很多时间,就要使缩减完全不成比例。根本的原则肯定是要避免使观众的想象力感到震惊。他也提到这一点,而且建议——举例来说——大的时间间隔应放在两幕之间,并应避免关于时间的说明。

我想,毫无疑问,不管高乃依的实践和理论对法国和德国戏剧的影响多么有害,他的确促使人们,特别是莱辛,注意到古代的规则和近代的浪漫主义的对比,而这就是向两者之间的生气勃勃的配合真正迈进了一步。无论如何,高乃依的实践和理论向我们指出了莱辛诞生时的美学背景的一个重要要素。 201

ii. 芳特奈尔和伏尔太　为了更彻底地认识这样创始的那种传统的力量和自满,我们可以看一看芳特奈尔(1657—1757)所写的高乃依的传记[①]。只要引证一小段就够了。“于是,人们重新

① 《高乃依全集》,第1卷。

开始研究古人的剧作，开始隐约感到其中可能自有规律。”“诗剧的规律最初不为人所知，而且受人轻视，经过若干时日，就遭到反对，然后再被人有条件地勉强加以接受，最后竟成为统治舞台的法则。可是它们的帝国确立的时代，严格说来，只是中国[①]的时代。”(1640)我们还必须从《论剧体诗的效用及其各个部分》中再引一段话，添在这里：“必须遵守三一律：情节、地点、时间的统一，谁也不怀疑这一点。”伏尔太注释道：“高乃依时代的人对这一点是非常怀疑的。正因为怀疑，英国人和西班牙人都不知道有这个规则。只有意大利遵守它。最早体现三一律的剧本在法国是迈勒斯(1604—1688)的《索芳尼斯布》。才智出众、才华过人的拉摩特也是一个充满矛盾的人。他在我们现时代就写过反对三一律的文章，不过这种文学上的异端主张并没有走运。”

芳特奈尔和伏尔太的这些话可以说明法国戏剧传统从十七世纪到十八世纪末是连绵不断的。伏尔太的批评和戏剧活动的影响，由于伏尔太和腓烈德大帝的关系，在德国是深入人心的。我所以要特地利用这个机会介绍伏尔太的名字，是因为莱辛认为伏尔太的批评和戏剧活动正是他所需要的抨击对象。高乃依说过，当时，关于亚里斯多德的“净化”理论，就有十二种流行的解释[②]。从这句话中就可以看出法国批评界的活跃。我愿意在结束这一关于法国批评的无限领域的短短介绍的时候，引证莱辛关于我们所谈到的整个这一戏剧和批评运动的一段有趣的评语。

“法国人的情况也正和高特雪特一样[③](高特雪特是莱辛的先

① 英文原版书上印的是 Cinna，疑是 China 之误。——编者注
② 《论悲剧》，开头。
③ 《汉堡戏评》，ii. lxxxi。

驱。莱辛把两者相比是有趣的，因为这就使莱辛所继承的两个运动汇合到一起）。高乃依刚刚把他们的戏剧提高得稍稍超过野蛮 202 状态，他们就以为他们的戏剧差不多是绝对完美的了。在他们看来，戏剧在拉辛① 手里已经达到登峰造极的地步，因此，没有人提出是否有哪一位悲剧诗人比高乃依和拉辛更富于激情，更能感动人的问题，这被认为是不可能的。因此，后代诗人的希冀就只能局限于尽可能地向他们两人中的一位看齐。一百年来，他们欺骗了自己，也在某种程度上欺骗了邻国人。但是，谁要是把真相告诉他们，你看看他们会说些什么！”

“在这两人当中，高乃依所造成的恶果最大，对本国悲剧诗人的影响也最坏。因为拉辛只是以榜样引导他们走入歧途，高乃依却是从榜样和法则两方面引导他们走入歧途。”

iii. 英国著作家　美学资料中另一套材料是英国研究美和艺术的著作家提供的。如果同严格意义的哲学家区别开来，其中最主要的就是博克、凯姆斯勋爵、荷加斯和雷诺兹。头三位著作家对德国运动的影响是有迹可循的，后一位著作家所以值得注意，是因为他捍卫了一种特殊意义上的特征说。这种特征介乎美和表现之间，在某种程度上成为《近代画家》作者的出发点。

这四位著作家的著作几乎都是在鲍姆嘉通初次发表《美学》的部分稿（1750 年）之后十年内问世的。荷加斯的《美的分析》于一七五三年发表于英国，一两年后由米利乌斯译成德语，并由莱辛作序。博克的《论崇高与美》最初发表于一七五六年，一七五七年发行完备的第二版，莱辛用了很长时间翻译这部著作。雷诺兹在《闲

① 拉辛（Racine，1639—1699），法国新古典主义戏剧家。——译注

散者》杂志上的文章发表于一七五八——一七五九年，就我所知，当时在德国还不为人所知。凯姆斯勋爵（亨利·霍姆）的《批评的原理》发表于一七六一年，由迈因哈特译成德语，得到莱辛的热烈赞许①。

203　把莱辛在一七五八年的一封信中对博克所作的评语应用到这些著作上去，大体上都是不错的："虽然作者的原理并不是十分有价值的，他的著作仍然异常有用，因为凡是哲学家认为理应属于这种研究的无可争辩的情况和知觉材料，书中都收罗得应有尽有。他把所有这些材料都收罗在一起，组成一个完好的系统，这个系统，你是最有资格加以利用的了。"（指孟德尔松）②

我们可以把博克和凯姆斯勋爵合在一起论述，因为他们有很多共同的地方。然后再把那两位艺术家合在一起论述，因为他们的观点构成了相互补充的对立面。

α.　**博克和凯姆斯勋爵**　博克和凯姆斯勋爵有一个基本的共同点，标志着他们明显地倾向于一个新的方向。那就是博克别出心裁所提出的一项论点：任何情绪，即令是痛苦的情绪，如恐怖情绪或令人同情的苦难，其自身都是令人愉快的③。或者象凯姆斯所十分强烈主张的那样，一种痛苦的情绪，如果不是反常的强烈，在反省中都是悦人的。

这一观点导致了重要的成果。

---

① 关于这些德语译本的说明都是以莱辛的《生平》（丹泽尔）为根据。这方面的确切材料都列入本书索引中几位著作家项下。

② 莱辛的《生平》，i. 350。

③ 博克是把愉快和快感区别开来的。关于正文中所提到的那个理论，请参看《论崇高与美》，第 xiv 节及凯姆斯勋爵的《批评的原理》，i. 97。

a. 博克的净化说　在博克的著作中，这一观点形成了“对精细的感官所作的必需的锻炼”①这样一个理论。按照这个理论，这些情绪(痛苦和恐怖)“清除了感官中危险的讨厌的障碍物，所以能引起愉快”。很明显，这一说法同后人对于亚里士多德的 καθαρσίς 的解释是相似的，而且为这些解释开辟了道路。

b. 崇高与丑具有亲缘关系　博克还有一个极其奔放不羁的论点：把崇高看做是一种美之外、与美无关的东西。事实上，博克认为崇高和美是根本没有联系的。他把崇高归因于痛苦和危险的观念②。这种观念能引起最强烈的情绪，因为，照博克的奇特的说法，它们是和自我保存的原则相联系的；另一方面，他却把美归因于快感的观念，而这种观念是同人的社会性相联系的。不过，在为理论提供新的材料时，我们最好不要说新材料同旧材料没有关 204 系，虽然博克和凯姆斯勋爵都跟在郎吉弩斯以及讨论他的观点的近代人③后面，然而，他们能认识到崇高和美是并列的，这就说明人们的审美欣赏已开始大大扩大。这两个对立面的调和到后来就实现了。举例来说，博克就承认丑(虽然它正好是美的对立面④)同崇高是部分地一致的。这是一个极重要的承认。他在崇高中所探讨的各种性质，如无形式，力量，巨大等，后来都被康德所接受了。

c. 令人痛苦的现实并不是令人不愉快的　从哪怕是痛苦

---

① 《论崇高与美》，第 vii 节。

② 《论崇高与美》，第一部分，第 vi 节。

③ 凯姆斯勋爵提到了布瓦洛和宇耶(Huet)的一次争论，争论的题目是，普罗提诺所提到的那段文字“有光吧”是否具有崇高风格。

④ 《论崇高与美》，第 xxi 节。“论丑”。

的情绪也具有悦人性的原则出发，博克天才地把由来已久的一个问题——“令人痛苦的现实，为什么经过再现之后，却能给我们以快感呢？”——颠倒过来了①。他回答说，事实并不是这样的。现实的不幸和灾难并不能给观看者带来纯粹的痛苦，而是只能魅惑他，吸引他，象经验所证明的那样。因为，当做情绪看待，它们是“令人愉快的”，虽然我们不妨说它们具有令人不快的内容。假如有一个剧院里正在上演世界上最好的一部悲剧，而且表演得极其精彩，这时只要宣布剧院附近的广场上马上要处决一名头等重要的国事犯，全场就会为之一空。

在这里，博克好象是把现实当做一种形象来看待了，也就是把它从它的实在关系和实在兴趣中抽象出来了，因为博克坚持说，任何正常的人在跑去看一场真实的灾祸的时候，都不希望这种真实的灾祸降临他头上。这样，通过一种同柏拉图所说的相反的运动，通过把实在事物提高到审美形象的水平，而不是把艺术降低到有用实在事物的水平，博克似乎就首先提出这样一种见解：如果我们不带实用兴趣去注视实在事物的话，我们就可以从审美上来注视实在事物，因此，审美的气质至少部分地在于没有这种实用兴趣。只是，只要艺术和事实处在同一水平上，我们就无法把美同对于事实的更深入的解释视为一体。因此，博克很清楚，艺术高于自然的地方只在于它是从模仿给我们的快感中产生的。

205

d. 后来的见解的先声　这两位著作家的著作中还有一些别的细节具有历史兴味。凯姆斯勋爵把秀美这一品质和尊严这一

① 《论崇高与美》，第 xiv 和 xv 两节。

品质加以对比。这大概是从博克得到暗示的①。他说，这两种品质尤其和运动有联系，并且是人所特有的。这些观念在后来的德国思想界产生了丰硕的果实。传入德国思想界的途径部分是通过莱辛，而莱辛大概是从凯姆斯勋爵得到这些观念的②。

这两位著作家在启发人们把诗歌和绘画加以区别方面，也有很大贡献。《伊利亚特》中有一段文字，用海伦的容貌在特洛伊城长老中间造成的效果来说明海伦的美貌。博克引证了这一段文字，以此和斯宾塞③关于一个美妇人的详细描写加以对比④。这和《拉奥孔》完全一样(《拉奥孔》一再采用的也是这一段)。他在下面一节中指出，诗歌严格说来并不是一种模仿性艺术。凯姆斯勋爵则进一步竭力主张绘画只能限于描写一个瞬间，不能描写一连串的事件。

在博克的著作中还可以找到许多别的重要细节。人们一向说他是美学中的唯物主义者，实际上他或许倒是一位形式主义者——这是指他仅仅列举了某些性质，当做美的不可再减的因素，而"这些性质是靠自然起作用的，同任何其他性质比起来，比较不容易随着主观的任性而发生改变。"⑤象普罗提诺一样，他反对⑥把美

① 凯姆斯的著作，i. 326；参看《论崇高与美》中论"秀美"的一节。

② 莱辛的《生平》，ii. 43。席勒的《论秀美与威严》也肯定受到了文克尔曼的一段文字的影响。在这段文字中，文克尔曼把"秀美"比做爱神的石榴裙。《古代艺术史》，8. 2. 16。我以为席勒和文克尔曼的见解同凯姆斯和莱辛的见解并没有彼此受到影响，虽然他们的思想基本上是一样的。

③ 斯宾塞(Spencer，1820—1903)，英国哲学家。——译注

④ 《论崇高与美》，"论词的效果"一节。参看凯姆斯的著作，87 及《拉奥孔》，S. 22。

⑤ 《论崇高与美》，第 18 节。莱辛建议演员研究激情的形体效果，理由是，如果能把这些形体效果模仿得好，就往往可以引起那种激情。这样，他就把博克著作中最富于唯物主义色彩的见解重新提了出来，不过，他并没有把这当做根本的美学原则。读者可以把《论崇高与美》中的《痛苦和恐怖的成因》一节同《汉堡剧评》第 1. iii 加以比较。我以为，近代心理学往往证实这一见解。

⑥ 《论崇高与美》，第三编，ii-vi。

206 同比例和贴切等同起来[1]，十分正确地指出，比例本身只是一种量的关系，因此“和心灵完全不相关”（在判断美的时候）。这一论点的价值在于督促人们注意，并不是一切比例都构成美，也就是说，比例本身不能构成美，但是，为了坚持这个论点，他不惜断定在美里面并没有什么特别微妙的秩序。这样，看来他就否定了他应该加以研究的东西，并且违背了他自己提出的关于渐变或变化以及变化中的变化这一价值的重要见解。[2]

最后，值得注意的是：凯姆斯勋爵在莱辛之前指出，希腊戏剧中时间和地点的一致，同再现的连贯性和合唱的不间断的存在是有联系的[3]。他并以此为论据，要求在近代舞台上要有更大的自由，不过，在另一方面他始终要求在一定程度上节省观众的想象力。

我希望读者不致因为我用了很大篇幅来论述这两位批评家而断定，我认为他们是第一流的美学思想家，或者断定我想要不断地指出莱辛得力于他们的地方很多，从而想贬低莱辛的卓越地位。列举细节——我还只是列举了一小部分值得提一提的事实——所用的篇幅必然要比叙述单独一个头等重要的哲学理论所花的篇幅要多。但是，在历史著作中，我们却必须列举细节，至少在我看来，各方面的影响集中在一个伟大思想家的头脑中，这是一个哲学史学者所可以遇到的最迷人的问题之一。莱辛也深知他的天才得力于他的学识，他尤其和英国的思想界发生共鸣。谁熟悉英国文献，谁

---

① “在美当中，效果是先于任何对于用途的认识的。”第三编，vii。参看康德关于“没有目的观念的合目的性”的定义。

② 《论崇高与美》。“变化，为什么美？”

③ 《批评的原理》，2，第23章，“三一律”。

也就能博得他的热烈赞赏。①

β. 荷加斯　我们前面说过，荷加斯的《美的分析》的发表比博克的《论崇高与美两种观念的根源》早三年。博克在后一著作第三编第14节中就提到了荷加斯，并且对他的"美的线条"表示赞许。一七五四年，莱辛在《伏斯时代报》上对《美的分析》一书表示热烈的欢迎②。为了方便起见，在论述荷加斯的时候，我们不妨从莱辛对他的欣赏谈起。在一七五四年的评论中（当时莱辛只有二十五岁），他对荷加斯的见解表示欢迎，认为这些意见对整个艺术材料给予了崭新的阐释，认为这个学说足以澄清人们关于什么东西能够给人以快感的各种矛盾的看法，足以破除谈到趣味无争辩这一陈旧的谚语，并且"很可能足以使美一词所表示的不仅有感觉，而且同样有思想"。但是，后来，在给荷加斯的著作德译本所写的序言中，他又明白地指出了荷加斯的见解中的难点：根据什么理由，来确定构成美的线条曲率的程度和种类？因为荷加斯③"在他的第一图中再现了几条波状线。他认为其中只有一条配称为美，也就是那条曲率既不太大，也不太小的曲线"。莱辛认为从数学上加以研究能解决这个困难，而荷加斯本人除了援引未加分析的例子外，却没有给这个困难找到答案。荷加斯的见解据说是从米开朗琪罗所讲的一句话中得到启发的。在这里，我们应该按照我们一向

① 莱辛的《生平》，ii. 5。

② 同上书 ii. 22。夏斯勒一定是受到印刷上的错误的迷惑，误以为荷加斯的著作是在1763年发表的，也就是在《论崇高与美两种观念的根源》之后发表的。他为什么违反他自己所说的日期，把博克的《论崇高与美两种观念的根源》放在凯姆斯的《批评的原理》之后，我就不知道了。

③ 莱辛语，见《生平》，223，注。

采用的观点，把荷加斯自己竭力加以混淆的这个问题的两个要素区分开来。如果问题是，作为一个简单的几何图形，一种线条是不是比任何其他线条美的话，那么，这个问题是一个正当的问题，而且可以在一定限度内回答，只要我们把暗示性的描写的效果排除在外。从这个观点来看，把荷加斯对于波状线和螺旋线的看法同柏拉图关于直线或圆形是最美的图形的看法比较一下，是极有意义的①。因为在这里，古代和近代的对立又还原为古代的理论，即形式理论。就荷加斯的总的观念而论，他仍然认为美在于"多中之一"，但是，他又认为，比较重要的一面不是统一的要素，而是"错综"和"多样的连续"。他甚至用纯装饰性的图案来支持他这一看法，有声有色地描写了"条状形和带状形"的装饰给予他的快感，把这比做是看一次乡村舞蹈。

208

这种纯粹的装饰没有十分复杂的再现性的暗示，的确属于纯形式美，即几何美的领域。假如他力求在这个比较抽象的领域内运用他的理论的话，他本来可以为美学探讨奠定巩固的分析基础。事实上，我以为，在十八世纪的著作家当中，研究装饰这一重要艺术部门的只有他一个人。其他人对这个艺术部门连提都没有提到过。而这个部门却按最简单、最一般的形式把美的各种问题提了出来。

但是，荷加斯马上又着手去研究一切美学问题中最复杂的问题——人的形体美的问题。在这种形体美中，关于性格、智慧和激情的暗示是不可分解地交织在一起的。因此，在尝试把形体美的丰富意义归结为任何一种形式类型或原则的时候，他就迷失了方

① 参看前面原书(即本书边码)第33页。

向，或者更准确地说，毫无进展。他甚至没有尝试去说明他的蛇形线——把一根金属线均匀地绕在一个锥体上所形成的线条——在什么限度内具有足以构成美的多样中的连续性。事实是，这种比较低级和比较抽象的表现形式很容易让自己的意蕴被那些同生活和性格有联系的比较复杂的暗示压倒，尽人皆知，美的形体并不能由孤立起来全都具有最高度的几何美的形式来构成。

因此，荷加斯单单从造型艺术得来的对美的分析乃是多样性中的统一这一抽象原则在最高水平上的表现，因而就成为向本世纪的分析的过渡点，到本世纪，才在——举例来说——逐渐变化的曲线中找到**特征**意义。博克在指出比例和贴切对于说明美并不重要的时候，实际上就是在同荷加斯争论。一件既有趣又重要的事实是，歌德曾在一个图表①中说明艺术家的各种极端倾向，并且说　209
明这些极端倾向只有向中点靠拢，结合起来，才能产生真正的艺术，而荷加斯的波纹曲线则供给了歌德一个名称，来称呼他列为特征的对立面的那种倾向②。值得注意的是，荷加斯在自己的艺术实践中也越过了丑的边界去追求特征。

γ. **雷诺兹**　雷诺兹在一七五九年的《闲散者》上发表的三

① 见《搜藏家和他的伙伴们》。

② 歌德的这个图表是：

纯然严肃	严肃与游戏结合	纯然游戏
个别倾向	一般的形成	个别倾向
特别作风	风格	特别作风
临摹者	艺术真实	幻想者
特征主义者	美	波纹曲线画家
杂艺家	完整化	速写者

在这里，歌德把美看做是"特征主义者"（实即表现主义者）和"波纹曲线画家"（实即形式主义者）各自克服自己的片面性而结合起来的产物。——译注

篇论文构成了《近代画家》中"谈谈雄伟风格"一章的出发点[1]。这三篇文章写作的缘起似乎在不止一个方面都是为了反对荷加斯的见解。论文的头几页就对"构成秀美和美的流动线条"和"角锥形原则"[2]加以讽刺。这种讽刺是针对愚蠢的鉴赏家而发的，并不是针对任何真正的理论而发的，因此在口吻上是不严肃的，但是这篇文章却把自封的鉴赏家所不肯欣赏的范戴克[3]的一幅查理一世的画像说成是"人物性格和形体的完美再现"，从而为雷诺兹自己关于美的论述铺平了道路。这一论述虽然把美给予我们的快感归因于单纯的习俗，因而很容易受到罗斯金的批评，但却指出了习俗在这一领域中的力量的实际根据，而这却是罗斯金所没有注意到的。"可以说，动植物的每一个物种都具有自然所不间断地偏爱的一种固定形式，或者说一定的形式，象各种各样以中心为终点的线条一样。再不然，我们可以把动植物的物种比做在一个中心点上按不同方向来回摆动的几个摆，所有的摆都通过中心，但是只有一个摆通过任何别的点。因此，我们可以发现，自然创造完善的美的时候比创造畸形的时候多"[4]。的确，雷诺兹怀疑一个物种在客观上是不是(我们应该这样说)比另一个物种更美，但是，他很清楚，"在同种的动植物中，美是所有各种各样的形式的中间物，或者说中心"。

因此，在这里，我们可以看到，雷诺兹所持的观点是一种中间

① 第3卷，第1章。

② 第82期中还有一段话更明显地是针对荷加斯而发的："但是，如果他偏爱其中一者或另一者(天鹅或鸽子)，想要为这种偏爱辩护，因此力图证明这种比较美的形式是由于体积的一定渐变，曲线的一定波动或线条的一定方向……产生的话，他最后一定会发现，伟大的自然母亲不肯服从这种狭隘的规则"。

③ 范戴克(Vandyck，1599—1641)，荷兰画家。——译注

④ 《闲散者》，第82期。

性的观点。物种特征刻画一方面是同几何形式主义对立的，另一方面也是同富于个性的特征刻画对立的，而且从历史上来说，构成两者之间的过渡点。我们以后会知道，即令在歌德看来，“特征”也和种的类型有某种亲缘关系，并且是用一种我们感到奇怪的方式，同富于个性的属性的强化处理对立起来的。很明显，自然科学的发展在这一观点的改变方面起了一定作用。雷诺兹显然认为，每一个物种的中心的形式，或者说平均的形式就是自然的目的。我以为，如果我们今天假定自然的目的或意向有任何意义的话，我们就必须从力学上去加以解释，就应该认为这种目的可能先于任何现有的富于个性的形式，至少是多种多样的，不是单独一个类型形态（或者说中心形态）所可以穷尽的。我们关于中心的实在，或者说基本的实在的观念所以能从物种走向个性，从“万世不变的东西”走向变化的法则（这种法则本身就是一种万世不变的东西），显然是这种影响使然。 210

最后，雷诺兹还竭力维护天才的权利，反对那种以荷加斯为代表的、认为批评规则具有实用重要性的倾向。这是德国的“天才时期”的奇怪的先声。这一切——荷加斯对古代形式主义加以发展，博克承认崇高是美的补充并且反对迷信单纯的比例，凯姆斯勋爵把给人以不快感的东西归入令人欣悦的东西的范围内，并且想把近代戏剧从刻板的空间和时间统一律下面解放出来，雷诺兹竭力把雄伟风格从装饰形式主义中划分开来，并且想用物种特征刻划，即正常的或中心的“自然的意向”来加以解释——这一切都体现了近代世界所面临的抽象的表现力和具体的表现力的对比。这种对比纯粹是由于近代的东西同古代的东西形成对照，特别是同

古代世界的表面上好象十分抽象的传统形成对照，而摆在近代世界面前的。

iv. 莱辛以前的德国人　在莱辛和他的同代人把这一古代规则和近代表现力的对比加以解释，建立起一种生气勃勃的和进步的美学以前，这一对比在德国也表现为种种相互抵触的要素。现在，我们还需要对这些要素加以非常简短的探讨。

这个时代——十八世纪初——在德国是一个活动十分广泛而211 多样化的时代。在这个时代中，外国的材料，法国的材料和英国的材料，被人们热切地加以吸收，并且对德国的没有经验的天才产生了异乎寻常地多样的影响。我想用寥寥几段话来说明这种热火朝天的局面，作为介绍莱辛和文克尔曼的美学成就的背景。这几段话比本书其余部分更说不上具有全面的历史充分性，并且将仅仅选择同美感的发展直接有关的主要的和有影响的倾向加以论述。

莱辛从前一代继承下来的两大批评问题是：α. 德国民族戏剧同伪古典的法国戏剧的关系，因此也就是德国民族戏剧同法国戏剧加以歪曲的古代的真正意识的关系，这是莱辛的«汉堡剧评»的基本主题。β. 严格的描绘性诗歌，即绘画性诗歌的价值。这种艺术体裁既是古典文化的衰颓的标志，又是近代人对大自然的情绪性兴趣的第一阵热潮的标志。由于古代人的鼓吹，由于误解了艺术在于模仿自然对象的传统，这种艺术体裁的存在表面上看起来似乎也颇有道理。因此，诗歌美和绘画美的关系就成为«拉奥孔»的主题。

前一问题在这个时代主要是和高特雪特的名字联系起来的。后一问题是和“瑞士派”，即苏黎世批评家波特玛和布莱丁

格①的诗歌和理论联系起来的。我将以这些问题为纲，对这两个宗派(它们事实上就是宗派)加以论述。

α. 高特雪特　一七四六年，当莱辛考入莱比锡大学的时候，高特雪特(1700—1766)正在那里讲学。他所开的课程有两门。一门是哲学史，所用的教科书是他自己所写的《原理》。这部书据说原是沃尔夫的一个提纲。第二门课程是“符合比较健全的批评的诗歌艺术”②。我们前面说过，当时在英国和法国，都发生了对于完全无形式的戏剧的反动。高特雪特在德国就是一个类似的反动的代表。他给自己确定的任务就是创造同其他国家的文学相比毫无愧色的德国文学，尤其是德国戏剧。为了达到这一目的，靠了他在莱比锡的整个威望(当时莱比锡是一个主要的文学中心)，靠了他自己和他的小圈子的极大的辛勤(写作、翻译和在报上写文章)，并 212 且靠了他和一个重要演员社团(纽伯尔剧团)的友谊(这个剧团接受了他所指定的具有法国趣味的新剧本，普通的旅行剧团也竞相效尤地接受了这种新剧本)，不管是好是坏，他终于扫除了十七世纪后期的充满了小丑和浮士德的粗野的民间戏剧，而代之以从法国搬来的，或以法国剧本为蓝本写出来的、表现了当时文学界流行的古典趣味观念和古典合式观念的剧本。他还出版了《德国舞台》(1740—1745)，作为他的事业的工具③。这是一部创作的和翻译的剧本的汇编。

在戏剧问题上把希腊人和莎士比亚当做自己的向导的莱辛，

① 波特玛(Bodmer,1698—1783)，瑞士诗人。布莱丁格(Breitinger, 1701—1776)，瑞士诗人。——译注

② 莱辛的《生平》,i.51。

③ 《大英百科全书》,“高特雪特”条目。

看来对法国的影响打断德国的发展，是深表不满。他认为这是一个完全错误的方向。当代的一家期刊说[1]："没有人会否认德国舞台早期的改进有很大一部分要归功于高特雪特教授"。莱辛回答说："我就要否认。我完全要否认。我倒希望高特雪特当初不来干预戏剧。他的所谓改进要么是鸡毛蒜皮的改进，要么就是改糟了。他的目的并不是要改进古代的德国戏剧，而是要建立一种新的戏剧。而这是一种什么样的新戏剧呢？嗨，一种法国化的戏剧，根本没有考虑到这种法国化的戏剧是不是适合德国人的心理。"

莱辛的传记作者们都极其仔细地研究过德国十八世纪的情况。他们并不同意这一极端的看法。他们承认伟大的英国戏剧家和十七世纪的德国民间戏剧有天然的姻缘关系，但是他们认为十七世纪的德国民间戏剧自己并不能发展成为可以同英国的民族戏剧文学相比的真正的民族戏剧文学。相反地，他们认为，莱辛对于他面临的问题——按照亚里斯多德和莎士比亚的原则建立民族戏剧——的看法，只是在高特雪特做了很多工作，使德国戏剧粗具文学形式之后，才成为可能，也只是由于高特雪特做了这样的工作，才成为可能[2]。

213 我们还必须指出，由于急于想证明德国戏剧过去存在过，今后也可以建立起来，由于急于想运用一切影响来改造德国戏剧，高特雪特就在《德国剧体诗历史资料》中从历史角度对旧日的剧本加以评介，从而促使人们注意到旧日的剧本，虽然这些剧本的形式是他完全不赞成的；而且他和他的夫人（一位不知疲倦的女作家和翻译

① 莱辛的《生平》，i.439。

② 同上书，i.103，438—7。

家)还帮助德国公众看到很多有真正价值的东西。例如,高特雪特夫人就译出了莫里哀的《伪君子》,英国的全套《旁观者》和蒲伯①的《夺发记》。

关于高特雪特的戏剧理论,我只想从他所制定的构造悲剧情节的规则中,选出一个标本来②。"诗人先挑选出一个他要用感性形式去刻印在读者心上的道德学说。为此,他拟好一个故事的轮廓,以便把这个道德学说显示出来。接着他就从历史里找出生平事迹同所拟故事情节有些类似的名人,就借用他们的名字来称呼剧中人物,这样就可以使剧中人物出名了"。关于这段文字,莱辛评论说,如果《狂怒的赫尔克里士》中包含着任何这种道德学说的话,这种学说就必须要么是:美德和英雄气概只能更加激怒一位愤怒的神祉;要么是:一个人如果不想受到赫拉③的迫害的话,就必须避免当宙斯的私生子。莱辛似乎总是显得有些过分聪明。就连一个英国读者,如果他读过勃朗宁翻译的《狂怒的赫尔克里士》的译本的话,尤其是读过这段合唱"哪怕一首挽歌也好"的话,他都会对莱辛的批评的实质表示异议,正象他会对高特雪特的处方的形式表示异议一样。莱辛自己也始终保持着高乃依和高特雪特的伪古典的和道德主义的传统,在某种程度上甚至把这种传统传给歌德。而且,把自己的大部分精力花在建立德国民族戏剧事业中的不仅有高特雪特,还有莱辛、席勒和歌德。是不是能认为这个事业已经取得彻底的胜利,我们不能不表示极大的怀疑。这几位伟大的人物

① 蒲伯(Pope,1688—1744),英国诗人。——译注

② 高特雪特:《批判的诗学》,据莱辛的《生平》i.184.所载。

③ 赫拉(Hera),宙斯的王后。——译注

花费了一个世纪的三分之二的时间，才给世界带来一部《浮士德》。214 如果值得去埋怨历史发展过程的话，我们很可以问一问，难道这样一部作品就是他们的劳动的足够的报酬吗？我们可以说，他们的劳动成果的确很大，但是他们并没有达到预期的目的。真正的德国民族艺术——音乐艺术——是在他们背后，在他们争论绘画和诗歌问题的当儿自己成长起来的。他们深入地和孜孜不倦地研究心灵的最好的流露和关于这些流露的最好的见解的结果所建立起来的，不是德国艺术，而是德国哲学。

β. “瑞士派” 差不多跟高特雪特完全同时代的“瑞士派”批评家和诗人波特玛和布莱丁格，以及他们的朋友和追随者，代表了一种整个来说同高特雪特恰恰相反的影响。在他们身上，两个极端的会合，对古代生活和近代生活的一致性的感觉（更深刻的批判和对于美的更真实的感觉的标志）已经开始表现出来，虽然还很薄弱而肤浅。这是歌德时代的微弱的先兆。

威兰德（1733—1813）[①]在年青时代是“瑞士派”的一个朋友[②]，晚年还活着受到歌德的讽刺。我们也许可以把他看做是两个时期的文化的差别的衡量尺度。瑞士派维护荷马、密尔顿、阿里奥斯托[③][④]，反对高特雪特的伪古典主义。高特雪特的伪古典主义，作为一套机械的规则，和狭隘的理性主义联合起来，抨击——举例来说——荷马和密尔顿采用神奇的题材。

兴趣的开阔既使得他们同情真正伟大的艺术，也把他们引向

① 威兰德（Wieland，1733—1813），德国著作家。——译注
② 谢勒的著作 ii. 41。
③ 阿里奥斯托（Ariosto，1474—1533），意大利诗人。——译注
④ 谢勒的著作，ii. 24；莱辛的《生平》，ii. 18。

一种近代式的诗歌。这种诗歌虽然后来产生重大的成果，在最初问世的时候却抱着极其混乱的目的。象克洛普斯托克[①]的伤感主义那样的伤感主义[②]（克洛普斯托克受到过苏黎世批评家的影响，也是他们最初所信仰的人物）和对于农民生活和富于浪漫风味的风景的兴趣，在他们的意识中是交织起来的。推动这种绘画性诗歌的是汤姆生的《四季诗》[③]。布罗克[④]在一七四〇年和一七五〇年之间把这首诗译了出来。绘画性的诗歌先是在理论上受到他们的赞扬[⑤]，接着在哈勒之后，克莱伊斯特和格斯纳[⑥]都写过绘画体诗（克莱伊斯特的《春》发表于一七四九年，格斯纳的《田园诗》发表于一七五六年）。格斯纳不但是一个诗人，而且是一个画家。

在论述考古学的时候，我曾经指出斯宾斯和凯洛斯的著作中流露了一种观点，认为绘画和诗歌的媒介的不同并没有对这两种艺术的活动范围产生重大影响。在莱辛以前的时代中，这似乎是一种普遍流行的看法，不过，它在苏黎世派的批评和诗歌中表现得尤其明显。据说，《拉奥孔》主要就是针对瑞士派而发的[⑦]，正象《汉堡剧评》主要是针对高特雪特、高乃依和伏尔太而发的一样。我们对这种说法也不必多加否认，只要记着下面的事实就行了：文克尔曼最初就是瑞士派的一个门徒。事实上，他在一篇“论模仿希腊绘 215

① 克洛普斯托克（Klopstock，1724—1803），德国诗人。——译注

② 谢勒的著作，ii. 31。

③ 汤姆生（Thomson，1700—1748），苏格兰诗人。——译注

④ 谢勒的著作，ii. 38。

⑤ 在布莱丁格的《艺术》中，见莱辛的《生平》，ii. 18.

⑥ 哈勒（Haller，1708—1777），瑞士解剖学家；克莱伊斯特（Kleist，1777—1811），德国诗人和剧作家；格斯纳（Gessner，1730—1798），瑞士诗人。——译注

⑦ 莱辛的《生平》。

画和雕塑”的早期作品(1755年)中就说过:“绘画可以和诗有同样宽广的界限,因此画家可以追随诗人,正如音乐家可以追随诗人一样。”①的确,正象莱辛的传记作者所说,从字眼上着眼,《拉奥孔》的第二个题目“论诗歌与绘画的界限”很象是受了这句话的启发。

不过,在我们继续往下叙述以前,我们还必须指出,瑞士派的气质和汤姆生的诗歌的冲动并不是仅仅表现在帮助促成《拉奥孔》问世的那种粗糙的思想和幻想上。卢梭(1712—1778)和德·索绪尔(1740—1799)②也继承了同一气质,只不过还要更为强烈而已。卢梭和伏尔太的对立是布莱丁格和高特雪特的对立在更高水平上的重演。卢梭才是近代浪漫自然主义的真正创始人。看来,我们很值得把艾米儿③(他也是一个日内瓦人)的一段话加以引证,来说明卢梭在革命政治范围以外的多方面的影响:“卢梭在一切事情上都是开未有的风气的鼻祖。他在托普弗④之先开创徒步旅行的风气,在雷内⑤之前开创冥想的风气,在乔治桑⑥之前创立文学植物学,在伯那丹·圣皮埃尔⑦之前开创崇拜自然的风气,在一七八九年的革命之前开创民主的理论,在米拉博⑧和雷南⑨之前开创政治讨论和神学讨论的风气,在帕斯塔洛齐⑩之前开创教学科学,在

---

① 转引自莱辛的《生平》,ii. 20.
② 德·索绪尔(De Saussure,1740—1799),瑞士学者。——译注
③ 艾米尔(Amiel,1821—1881),瑞士作家。——译注
④ 托普弗(Töpffer,1799—1846),瑞士小说家和艺术家。——译注
⑤ 雷内(René,1809—1840),意大利安茹公爵。——译注
⑥ 乔治·桑(George Sand,1803—1876),法国女作家。——译注
⑦ 圣皮埃尔(St. Pierre, Bernardin de,1731—1814),法国小说家。——译注
⑧ 米拉博(Mirabeau,1749—1791),法国演说家。——译注
⑨ 雷南(Renan,1823—1892),法国文献学家。——译注
⑩ 帕斯塔洛齐(Pestalozzi,1746—1827),瑞士教育家。——译注

德·索绪尔之前开创了描绘阿尔卑斯山风景的风气。”……“而且，再没有人能够象他对十九世纪有那样大的影响了，因为拜伦、夏托勃里昂[①]、施特尔夫人[②]和乔治桑全都是他的桃李门生。”[③]

如果说卢梭是第一位自然-感伤主义者的话，德·索绪尔（他也是一个日内瓦人）就是第一位学者爬山家。我们今天很难认识到，在一七八七年德·索绪尔和另一位旅行家登上勃兰克山以前，人们的认识和感受是多么空虚。看来，在这以前，是没有人登上过勃兰克山的。《近代画家》一书的读者都知道[④]，德·索绪尔怀着一见钟情的热情，对阿尔卑斯山的美进行了深入的研究。他这种特有的研究风格在近代人对阿尔卑斯山的美的感觉中还留下了深刻有力的印记。这种研究风格要求把科学精神和艺术精神调和起来，而且我们所以能在细心观察时对山脉构造的富于特征的规律和本质发生共鸣而感到特殊的愉快，其根源也在于这种研究风格。 216

v. **莱辛** 我相信，在美学史中，应该把莱辛放在文克尔曼前面来加以论述，而不象夏斯勒那样采取相反的次序。单单他们的生卒年月和他们的著作的发表日期并不具有决定意义。的确，文克尔曼出生的年代比莱辛早十二年，他的遇刺也在莱辛逝死之前十三年。此外，的确，莱辛的《拉奥孔》是从文克尔曼的一部早期著作脱胎而来的，而且在末尾还提到文克尔曼的比较重要的后期著作《古代造型艺术史》。但是，我们前面说过，莱辛的见解是从他以前的时代中产生出来的，是从文学和戏剧批评中产生出来的，是

---

① 夏托勃里昂（Châteaubriand，1768—1848），法国著作家。——译注

② 德·施特尔夫人（Madame de Staël，1766—1817），法国作家。——译注

③ 艾米儿：《私人日记》，英译本，i. 202.

④ 尤其可以参看《近代画家》，iv. 402.

从锡德尼在十六世纪就已经观察到、在整个十七世纪一直构成欧洲注意的主题的、伪古典戏剧和浪漫主义戏剧的冲突中产生出来的。莱辛的确采用了文克尔曼的见解，但是他并不是以一个比较年轻的人的身分采用前辈的成果，而倒是以一个公认的权威的身分来说明他对于一个出发点和他不同的同代人的见解的态度。文克尔曼的著作中有关历史的见解，即对于造型艺术的美的多样性和相对性的认识，莱辛几乎不知道。他的能力，因此也就是他的欣赏力，完全是在文学领域。

另一方面，文克尔曼所开创的新方向倒和他以后的时代联系着，而不是和他以前的时代联系着。的确，文克尔曼在完成自己的著作以前没有可能看到莱辛的任何比较重要的著作。但是，他的兴趣是完全放在一个不同领域的研究工作上面的，即令他看到莱辛的比较重要的著作，莱辛的影响也不可能给他很大帮助，反而可能妨碍他。实际上，就他在造型艺术领域所取得的研究成果而论，莱辛在那个领域中所能给予他的启发也超过不了这些成果，他的成就确实还比莱辛的启发有过之而无不及。

217

总之，莱辛代表了一个较早的传统。他在自己的观点成熟以后才看到文克尔曼的重要著作，因此得力于这些著作的地方并不多。文克尔曼代表了一个相似而不同的新方向。就我们所能判断的而言，即令他晚生十年或二十年，十分熟悉《拉奥孔》，他的著作也不会有什么不同。

因此，为了保持主题的连贯性，我们先谈莱辛，后谈文克尔曼要比较好些；这两位著作家的编年史关系同这种安排并不矛盾。我们所以要这样安排，还有一个理由，那就是文克尔曼的分析同莱

辛的分析比起来，要更加具体。

读者还必须知道，我这里所谈的只是莱辛对美学材料的贡献。他的神学和半哲学的著作，除了可能加强他的批评影响的某些具体要素的段落以外，在这里同我们是没有关系的。

α. 莱辛对批评的看法　莱辛（1729—1781）在实用的批评家和哲学的批判家之间，在艺术的立法者和美的研究者之间，采取了一种中间性的立场。为了证明从传统中无批判地接受下来的艺术公式的无用，为了用那种足以揭示古典世界和浪漫主义世界的共同人性根源的活生生的洞察力来代替这些艺术公式，他所做的工作比近代的任何人都多。然而，他毕竟还是相信规则。他认为批评家是诗人的向导。他认为，诗歌的真正法则包括在荷马和索福克勒斯的作品中，并且在亚里斯多德的著作中得到说明。由于抵抗了"天才时期"的无形式风气，他似乎并没有把对批评界的规则的服从和艺术形式方面的实际训练区别开来。因此，他给我们的印象始终是，即令从他的思想内容上来说，他属于近代批评界，从他的思想的目的上来说，他仍然抱着早先的观点不放。为了一开始就把这个重要的问题弄清楚，我们值得把他在《汉堡剧评》（1767—1768）的最后一章中所作的著名自我估计，引证一下。这部著作差不多是他最后的真正的美学著作。 218

"我既不是一个演员，也不是一个诗人。[①] 我的朋友常常好意地承认我是一个诗人。但是，那是因为他们对我有误解的缘故。我写过几部剧本，但是不应由此得出这样不当的结论。并不是每一个手持画笔胡乱涂抹颜料的人都是画家。我写最早的几部剧本

① 《汉堡剧评》，ii，101—104。

的时候，正是人们很容易把津津有味和机敏误认为天才的时代。我也深知我的后几部剧本所以差强人意，完全应该归功于批评界。我觉得自己身上并没有那种靠自己的力量喷出源源不断的洁净泉水的生命之泉。我得靠压力水泵才能挤出点东西。如果我当初没有学会在一定程度上借用别人的财富，在别人的炉边取暖并用艺术的透镜来加强自己的眼力的话，我该是多么贫穷，多么寒冷，多么近视呵！因此，当我听到有人说批评界的坏话的时候，我总是感到不安或惭愧。他们说批评窒息了天才，我却自以为批评界给我的倒是某种非常接近天才的东西。我是一个跛子，谁要是讽刺拐杖，都是开导不了我的。

“不过，毫无疑问，拐杖虽然可以帮助跛子到处走动，却不能使跛子变成长跑运动员：批评也正是这样”。……（在重申他是一个戏剧形式的研究者以后，他又说：）“不过，一个人研究来研究去也可能更深地陷到错误中去。我所以放心地觉得我没有陷到错误中去，没有误会戏剧艺术的本质，是因为我丝毫不差地按照亚里斯多德从无数希腊戏剧杰作中抽象出来的原样去理解戏剧艺术的本质……我愿意毫不踌躇地承认（即令在这种文明的时代，我要因此被人笑得满面通红也罢）我认为《诗学》同欧几里得的《原理》一样不会错误。《诗学》的原理是同样地真实，同样地肯定，只是不那么简单，因而比较容易被人误解罢了。书中关于悲剧的论述是保存得相当完备的。我尤其相信，在悲剧方面，我可以证明，它只要离开亚里斯多德的方向一步，它也就必然离开完善一步。”他接着说，法 219 国悲剧很长时间以来被认为体现了古代的规则。后来有几部显然打破了法国规则的英国剧本唤醒了真正的感受，于是德国公众就

走到另一极端，以为这些规则是不需要的，或许还是有害的。“现在，就连这也可能是往事了——他们开始把全部规则和这些规则混淆起来，硬是说规定天才可以做什么，不可以做什么，全是腐儒之见。总之，我们快要跛扈地抛弃过去的全部经验，要求每一个诗人都自己重新发明艺术了。

“即令我可以设想我已经找到了遏制我们的趣味的这种混乱状况的唯一方法，如果我自以为我对祖国戏剧有功，那也是太自负了。但是，至少我可以自夸我一直在朝这个目标努力，因为我研究得最多的始终是如何击破所谓法国戏剧具有规则性的错觉。法国人误解了古代戏剧的规律，比任何别的民族都误解得更厉害。法国人在亚里斯多德的著作中找到一些有关戏剧的最方便布局的偶然议论，就以为这些议论带有根本的重要性；另一方面，他们又用各种各样的限制和解释，把具有根本重要性的观点加以阉割，以致这种观点不可避免地只能产生这样一些作品，这些作品必然远远达不到亚里斯多德按他的规则所指望的最高效果。

“现在，我愿冒昧地下一句断语，你爱怎么理解，就可以怎么理解。你从伟大的高乃依那里拿不出一部我不想加以改进[①]的剧本。你打什么赌吧？

“不，且慢；我还不愿让人以为我这句话是吹牛皮。所以，请你把我后面的话仔细地记下来。我肯定能改进这个剧本——而又不致于成为一个高乃依——又不致于完成一部杰作。我所能做的也不过是任何一个和我一样坚定相信亚里斯多德的人所能做的

① “Besser machen.”我想这不是指“修改”，而是指根据同一故事写一部更好的剧本。

而已。”

我们必须记住，莱辛的实用兴趣所念念不忘那种艺术形式，在 220 莱辛执笔的时候，是不是还没有变成只有历史趣味的问题，那至少是值得怀疑的。即令象莱辛所热烈主张的那样，莎士比亚的悲剧并没有超出这种艺术形式的范围，那么，象我前面所说的那样，我们也必须认为，在莱辛生前和在莱辛死后，在欧洲任何国家，从来都没有一种真正的戏剧——也就是，既能在舞台上上演，又能进入世界文学之林的戏剧——在连绵不断地和大规模地发展着。《诗学》的精神也许适用于小说，适用于真正的喜剧，适用于华格纳的歌剧，适用于我们今天的混合的现实主义戏剧，总之，适用于一切关于生活的想象性的叙述和描写。但是，我目前并不准备讨论这个大问题，而只想指出，希腊型的也好，莎士比亚型的也好，莱辛认为如此现实、如此有生气的这种艺术体裁，显然注定不能复活了。如果他认识到他面前的问题是一个包含渐变，至少包含外部变化的历史问题，而不是某种戏剧的实际还魂问题的话，他的口吻也许就会完全不同了，他对高乃依的判断也许就会宽大得多了。

从莱辛的实际环境和他认为他所处的环境的这种差别中，我们既可以看出他的成就的性质，也可以看出他的成就的局限性。他从来没有了解到，他自己的使命主要是要揭示文学中近代的东西和古代的东西之间的真正联系。在他的处理方法的背后，到处都有一种观点，把戏剧，尤其是悲剧，看做是一种有独特价值、马上就要恢复自己的应有地位的艺术体裁，甚至在《拉奥孔》中，也是这样。情况甚至到了这种地步，以致他当时很想①在这篇论文的结尾

① 谢勒的著作，英译本。ii. 68。

增添一段议论，把戏剧列为诗的最高形式，而他给诗所下的定义(在这个定义中，他认为诗的对象材料有情节)对于这个观点的形成也是起了作用的(Action＝“Handlung”＝δρᾶμα)，不过，最广义的情节，在他看来，可能包括在时间中发生的任何情况。

β. **《拉奥孔》的目的**　　如果我们现在还记得“瑞士派”及其友人们追随汤姆生之后把绘画性描写带到诗歌中来，而文克尔曼在莱辛所取材的那部早期著作中却宣布寓言是造型艺术的最高目的的话，我们就可以很容易领会以“拉奥孔，或论绘画和诗歌的界限”为题的那篇论文的主要论点了。简短地说，它的目的就是要把绘画性描写从诗歌中驱逐出去，并且不让造型艺术同情节发生任何直接的关系，因而也就是不让造型艺术同表现或意蕴发生任何直接的关系。作者的目的无疑是很公正的，因为诗歌的界限固然要缩小，“绘画”(造型艺术)的领域也要砍去大片地盘。不过，事实是，莱辛单单由于他的气质的倾向，整个来说是站在诗歌一边，文克尔曼却站在绘画和雕塑一边，同时，莱辛对绘画和雕塑两种艺术的抽象概念并未能加以发挥，文克尔曼对诗歌的理论也没有什么贡献。两人在自己的领域内的成就都是从抽象走到具体，认识到美是一种有许多等级和形式的表露，并且正视了两者之间的关系问题和两者互相结合的可能性问题。

221

《拉奥孔》的起因极其有力地，以致于具有讽刺意味地说明了同具体的事实相比，观念更为重要。文克尔曼在《论模仿希腊的绘画和雕塑作品》一文中说，希腊雕塑中的表情总是显示了一个伟大而静穆的灵魂，著名的拉奥孔群像可以为证。在这个群像中，拉奥孔的面部并没有表现出如实描绘当时情况时应该表现出的那种极

端的痛苦,更具体地说,没有表现出他在放声哀号,象味吉尔所描写的那样。莱辛自己也承认[1],文克尔曼对味吉尔的含蓄非难使他感到不平。他认为,拉奥孔面部没有痛苦的表情,没有放声哀号的征象——他完全承认这是一个事实[2]——不应该用希腊性格的要求来解释,而应该用希腊雕塑的法则来解释。换句话说,极端的痛苦及其表情的描写在诗歌中是正当的,但在造型艺术中却是美的法则和目的所禁止的。而据他说,这种美的法则和目的在造型艺术中是具有至高无上的意义。

222 大理石群像中所描写的拉奥孔究竟是不是默不作声,或近乎如此呢?他的表情究竟是不是远远没有表现出极端的肉体痛苦呢?据说这是一个事实。可是,自莱辛时代以来,有经验的批评界都倾向于否认这个所谓事实[3]。真相看来是,这个群像是罗得岛学派的一件作品,没有保留多少希腊的伟大风格,它的主要特色是技巧纯熟和表现观念有力[4]。雕像中痛苦的表情是强烈的。说拉奥孔没有放声哭号,那是极其可疑的。值得注意的是,原来的说法虽然是一些有很大影响的理论的起因,它本身的准确性却竟是成问题的。我们必须记住,一个过得去的理论的实际基础总是比为了阐释而选出的例子更为宽广。我们也必须记住,一座雕像尽管在同巴特农神殿的大理石像相比时看起来几乎没有希腊气味,如果拿来同米开朗琪罗的不肖继承人的作品相比的话却很可能叫

① «拉奥孔»,i。

② 莱辛在写这篇论文时,决没有见到拉奥孔原像。我不知道他是否见到过铸制品;很可能,他是根据雕刻品形成他的判断的。

③ 奥韦尔贝克的著作,ii.281。

④ 穆里的著作,ii,369。

人觉得充满了希腊人的威严。

我们在这里说明《拉奥孔》的起因，主要是为了满足人们的好奇心。在我们从起因过渡到莱辛的批评的实质时，我们觉得这一实质可以介绍如下。文克尔曼认为他在拉奥孔的面部所看到的比较宁静的神情是一个伟大而静穆的灵魂的表现。按照希腊的精神，这种表现是不能让位于痛苦的。莱辛得意洋洋地以文克尔曼不小心地引证过的斐洛克特蒂斯① 为例，回答说，原因并不在于希腊人认为一个伟大的灵魂不能有强烈的情绪表现，因此，拉奥孔面部的威严神情，或者说自制神情的原因决不象文克尔曼所说的那样。他接着说，这个原因不在于同性格有关的任何表情的形式或法则，而仅仅在于(形式)美的要求。他断言，在造型艺术领域中，美是至高无上的。因此，到现在为止，他和文克尔曼还没有十分严重的分歧。因为，文克尔曼所谓的"表现"总是同所表现的东西有关。因此，他认为属于希腊艺术最伟大的时期的"一个伟大而静穆的灵魂"的表现，在他看来，差不多就在形式美的范围以内，或者说完全在形式美的范围以内。但是，对莱辛来说，这却是一个原则问题。他觉得他需要反对的不是表现的任何具体的程度，而是把表现当做造型艺术的原则。美和表现在他看来是不能相容的，有一方存在，另一方就要有所牺牲。在文克尔曼的著作中也可以找到一些这样的感觉。他在解释这种感觉时，不免有前后不一致的地方。

223

γ. "绘画"和诗歌的界限　不过，莱辛并不以这种先入之

① 斐洛克特蒂斯(Philoctetes)是希腊大悲剧家索福克勒斯的悲剧《斐洛克特蒂斯》中的主角。——译注

见为满足。他从诗和"绘画"各自的媒介的性质中推出了两者的区别，在这样做的时候，正象萨里先生所说[1]，他无疑地就成了近代美学的真正道路的开路先锋。我们必须一劳永逸地指出，不仅从他的成绩来看，而且从他的风格和方法来看，他都比前人前进了一步。的确，有人说他是一个富于理解力的人——从唯心主义的哲学赋予理解力一词的技术意义上来说。这就是说，他是一个充满尖锐对比的人。这类对比的对立面是不能彼此解释的，只能当做是终极的对立面。不过，首先，我们必须记住，我们现在所谈的是美学的资料，而关于明确的经验性的对立面的清楚叙述，在一批资料中并没有什么不好。其次，理解力和理性的真正区别当然是程度上的区别，而不是种类上的区别。我们不断地指出过，这种对比是加在这个时代的人们头上的，尝试把事情归结为原则，这在什么时候都是调和和统一的开始，而这种种尝试却是莱辛的特色。因此，他的风格表现了这个富于理解力的人的最好的才华。他在文学领域中的实在的知识是极其广博的，他的辩才是超群出众的。事实上，这种辩才往往使他身不由主，因为他总是情不自禁地想要十分精确地证明他的论敌所提出的每一命题的反面才是正确的，往往过于精确而不真实。但是，尽管这样，他的风格仍然具有娓娓动听的朴素性和直接性，使人们难以形容地身心爽快，有时甚至有几分近代科学的意味。他好象是向读者说："是这样还是那样？这里有一些例子，请来看看吧，你觉得这些例子怎样？难道事情竟不是这样而是那样吗？"当然，当这样一个著作家强迫读者接受一种区别的时候，读者也会感到相应的痛苦。不过，这种情况虽然的确

① 《大英百科全书》"美学"条目。

发生过，却是很稀少的。

他的特殊风格经过翻译就丧失殆尽了。不过，我还是觉得需要把构成《拉奥孔》的精华的那段文字转引在这里，因为这是他的论证方法的一个例子，也因为这段文字在一个印刷页中包括了他对艺术分类的全部基本贡献。

“我想从题材的第一性根据中把题材推出来。①

“我是这样推理的。如果绘画在其模仿品中真是使用同诗歌完全不同的媒介或符号——前者使用空间中的形状和颜料，后者使用时间中的音节分明的声音——的话，如果符号毫无疑问必须同符号所代表的事物有一种方便的关系的话，那么，并列的符号就只能表现本身具有并列性或其各部分具有并列性的对象。连续的符号就只能表现本身具有连续性或其各部分具有连续性的对象。

“本身具有并列性或其各部分具有并列性的对象，叫做物体。因此，具有各种可见的品质的物体就成为绘画的适当对象。

“本身具有连续性或其各部分具有连续性的对象，叫做情节。因此，情节就成为诗歌的适当对象。

“但是，物体不仅在空间中存在，而且也在时间中存在。物体持续存在着，而且在其持续存在的每一瞬间，都呈现不同的外貌并处于不同的结合中。这种瞬间的外貌和结合的每一个都是前一个的结果，而且能够成为后一个的原因，因而也可以说，能够成为一个情节的中心。因此，绘画也能够模仿情节，但只能借助物体传达的暗示来模仿情节。

“另一方面，情节不能单独存在，而必须附丽于存在物。只要

① 《拉奥孔》第 xvi 节。

这些存在物是物体或被视为物体，诗歌也能描写物体，但只能借助情节传达的暗示来描写物体。

“绘画，由于具有并列布局的特点，只能利用情节的单独一个瞬间，因此，必须选择最便于人们理解前面的瞬间和后面的瞬间的含义最丰富的一瞬间。

225 “同样，诗歌，由于具有连续模仿的特点，只能利用物体的单独一个品质，因此，必须选择在所需要的方面可以唤起对象的最感性形象的品质。

“因此，就产生了绘画的形容词要单一和物体对象的描写要含蓄的规则。”

这一段言简意赅的议论的各要素是从许多很不相同的来源搜集来的。“符号同符号所代表的事物的方便关系”大概是从鲍姆嘉通那里得到启发的①。诗不适于对可见的物体作完备的描写一说应归功于博克②。绘画只能描写一个瞬间一说见于凯姆斯勋爵的著作③。诗歌本质上只能描写情节这一基本思想无疑是从亚里斯多德关于戏剧是诗的主要种类的论点中得来的，并且还是从瑞士派那里得到反面启发的。与此相应的一个见解是，物质美或物体美在于纯形式的多样性统一。这个见解使人想起荷加斯和古典美学，而且也是从文克尔曼关于寓言的论述中得到反面启发的。但是，莱辛的前辈们没有一个人在单单一页的光辉论证中把所有这些见解都结合在一起。

---

① 参看夏斯勒的著作，i.351。

② 参看前面原书(即本书边码)第205页。

③ 同上。

我希望，随着这部美学史的展开，读者自会明了莱辛所规定的抽象区别的价值。目前，只要指出一点就够了：按照连续性和并存性所作的区别在我们目前的题材"近代美学的资料"中占有非常重要的地位。下面，我们要谈谈莱辛从这个原则中得出的几点推论。

δ. 莱辛对于丑的问题的态度　　莱辛把"美"一词局限于物质美，并不把它视为当做艺术看待的诗歌的基本品质。读者也许注意到了，凯姆斯勋爵把美一词局限于视觉的对象[1]；在普罗提诺以后的中古时代的著作家[2]中，我们也可以找到同样的倾向，只是比柏拉图或亚里斯多德的这种倾向还要狭隘得多。因此，当我们看到莱辛讨论"美"在诗歌中的地位的时候，他其实只是在问：语言可以在多大程度上有效地描绘物质美？莱辛按照他的原则回答说，要想用语言描绘物质美，必须要么通过物质美所造成的效果加以暗示，要么化美为媚(Reiz[3])。他按照博克关于秀美的论点，给媚下了一个定义：行动中的美。据我所知，莱辛对诗歌和整个美的艺术共同具有的基本品质，并没有形成一个总的概念。他习惯于把"诗歌"和"艺术"当做两个对立的术语加以使用。这在今天仍然是一个很普通的用法，总是说明讲话的人没有能在理论上把两者并列起来，或者说忽略了这一点。即令就他对各种诗体所共同具有的诗歌的品质的看法而言，我认为他说得最明确的地方也就是他对于戏剧的一段论述——他和亚里斯多德一样认为戏剧是诗歌的最高度集中的表现。这样，由于无意中的忽略，而不是由于抱着

226

① 《批评的原理》，i. 177。

② 如阿奎那，参看前面原书（即本书边码）第146页。

③ 《拉奥孔》，xxi。

有意识的目的，他就部分地预先提出了天才时代的那个问题：近代艺术的基本品质究竟是不是真的**在于**美，而不在某种别的东西——趣味性或意蕴。而且，由于没有把诗歌和造型艺术纳入同一理论方案中去，所以，尽管他对造型艺术只有抽象的观念，他仍然可以自由地论述诗歌。

由于这个缘故，他断定丑可以入诗①，作为达到喜剧性和可怖性的手段。不过他提出的理由——丑的效果可以因为在语言中的表现而减弱——却部分地损伤了他得出这一结论的意义。

另一方面，他非常断然地认定，造型艺术只能描写可以引起愉快感觉的可见对象。“作为②模仿技巧，它可以表现丑。作为美的艺术，它却不肯表现丑”，即令把这当作是达到喜剧性和可怖性的手段。他所提出的理由是，绘画表现中的丑的形式具有持久的力量。这种丑的形式本来可以成为达到喜剧性和可怖性的手段，但是它们的令人不快的效果却可以象恶心的效果一样比喜剧和恐怖的感觉持续得更长。因此，就丑而论，他甚至拒绝接受亚里斯多德关于不愉快的实在事物的模仿品可以产生令人愉快的效果的论点。他指出，形式的丑所引起的令人不快的效果同它是否实际存在是完全没有关系的，因此，形式的丑在形象中可以和在实在中完全一样地产生令人不快的效果。这同博克促请人们注意的一个论点是互相关联着的。博克就说过，一个悲剧性的实在，在我们脱离227 实在兴趣去看待它时，也可以和它的形象引起同样的快感。这样，由于把在形象中和在实在中一样的品质同在形象中和在实在中不

① 《拉奥孔》，xxiii。

② 同上书，xxiv。

一样的品质加以区别，莱辛实际上就提出了审美兴趣和实用兴趣的区别问题。

如果我们现在还要追问一下，这种把丑排除于造型艺术之外的论点在多大程度上可以说明莱辛的物质美观念中的抽象的和非个性化的倾向，我们就遇到一个困难：不知道他所谓的丑到底包括些什么。除非我们可以肯定，一位批评家在把丑从美的艺术——即美——中排斥出去的时候并不知道具体美的范围多么宽广，而不可克服的丑的范围又多么狭隘（即令我们承认它存在着），否则，我们是不能反对他把丑从美的艺术——即美——中排斥出去的。我们要想对莱辛这方面的观点下判断，就只有考察一下他在多大程度上承认纯形式美——从根本上来说和严格地来说，也就是荷加斯所分析的几何美——以外的任何美。

在文克尔曼的《艺术史》出版以前，在《拉奥孔》的第一部分中，莱辛无疑认为表现和真理是不在美的范围以内的。他不但把这样抽象化的美看做是古代造型艺术的法则，而且还犯了一个可怕的错误，把这当做是古代造型艺术的唯一目的。可是，古代的雕像显然充满了意蕴和特殊的感觉，而且用有形的“标志”（即指明某一个别的神或神的关系的物体）加以体现，因此，莱辛为了替自己的观点辩护，就不能不把作品分为两类：在一类作品中，宗教性的或习俗的传统束缚了艺术家[1]；在另一类作品中，艺术家可以自由地追求为美而美。可是，真正的伟大的艺术都要求有富于个性的表现力，只是用有形的标志来指明人物的身分是不够的。而且，历史也说明，虽然说教的精神对艺术来说是危险的，各个伟大时期的各个

① 《拉奥孔》，ix。

伟大艺术家的意向却比较接近于说教精神，而不是去有意识地追求抽象美。我们以前说过，一切美从根本上说都是表现力。如果艺术家不被他想要表现的某种意旨或意义所掌握，美的实质和基础也就要垮台。大概正是为了纠正莱辛对作品所作的这种区分，歌德才表示了这样的看法:“古人的最高原则是意蕴，而成功的艺术处理的最高成就是美”①。这就是说，当有意蕴的内容得到适当处理，而不是一种有意识的和抽象的目的的时候，美就会到来。我们在后面还要再论述这个观点。

因此，初看起来，表现和意蕴是被莱辛从物质美中排斥出去了。值得注意的是，他认为塑像衣着的美是非常低级的。他那一代人也都认为，希腊雕像的特色是裸体，我们今天从那个伟大时代的作品中找到的那种衣着处理的表现力，是他们连想都没有想到的。莱辛说:“美是艺术的目的，衣服是由于必要才发明出来的，艺术同必要有什么关系呢?”②“我十分担心擅长描写衣着的最完美的大师以这种技巧说明了他的弱点何在”③。当莱辛犯了错误的时候，他的错误也总是很彻底。

文克尔曼的《艺术史》问世后，莱辛又写了《拉奥孔》第二编的注释。在这些注释里，同第一编相比，字句已经有所不同，不过，并没有实质上的改变。现在，他同意，表现的一个要素，即“永久性的表现”也在美的范围以内，因为这种表现“是不激烈的”，“不仅同美可以相容，而且给美带来了更多的多样性。”④ 这种观点显然是从

① 黑格尔:《美学》序论，英译本，第36页。

② 《拉奥孔》，v。

③ 我们必须记得，当代的英国肖像画家常常雇用助手来给他们画衣着。

④ 《拉奥孔》，2，iii。

文克尔曼关于同恬静和沉静的表现溶合在一起的美的崇高风格或雄伟风格的论点得来的。但是，我们以后会知道，文克尔曼在表现方面走得更远，莱辛却没有跟着他走下去。

在莱辛关于造型艺术的见解中，这就是多种多样的表现力，意蕴或特征——更不要提丑了——的极限。举例来说，他认为，只有作为一种把各种美的形式组合在一起的借口，历史画才有存在的理由。在他看来，为了一片风景本身的意义而把这片风景画下来，就是把手段当做目的。

风景画仅仅是眼和手的作品（假如莱辛看到雷诺兹关于荷兰画家的评论的话①，那会怎么样呢？），天才在其中是没有份的，因为无机界和植物界是不能够有理想的。这种看法似乎也是从文克尔曼的艺术史借来的。按照那部艺术史的说法②，理想就是在比照自然界的例子时所看出的那种完善性。而我们也必须假定，他认为无机界和植物界在类型和倾向上不存在那样一种规律，以致使人们有可能只要对它们的结构运用智力就可以为它们找到一种比较完善的形式。“最高度的形体美只存在在人身上，而其所以只存在在人身上仅仅是因为理想的缘故”③，我以为，这也就是说，仅仅是因为人作为有机体有显著的统一和条理，以致使局部的缺点可以用得自另一例子的启发加以纠正的缘故，而在两个山脉的风姿中，谁能说哪一个对，哪一个不对呢？“自然不打算使之有确定形态的东西是没有理想的”④。

229

---

① 《闲散者》，第79期。参看罗斯金的《近代画家》中《论雄伟风格》一章。

② 文克尔曼：《古代造型艺术史》，iv. 2. 35。

③ 《拉奥孔》，2. ii。

④ 同上书，2. iv。

在结束关于莱辛的观点的这一段探讨时，我们不妨把莱辛所提出的一个令人惊奇的问题引证在这里:“要是当初油画没有发明出来，那岂不是更好吗？”①

看了这段话以后，我们就无需再追问莱辛对造型艺术中的丑的一般态度了。他对物质美的看法从根本上来说乃是把美看做是形式美，几何美或装饰美。根据他自己的美学理论，甚至都很难解释他为什么要挑选人体作为美的典型，因为，人体如果不表现人的品质，又何以能成其为人体呢？

ε. 莱辛的古典主义在一点上是有道理的　不过，在一点上，近代的感受力却是同情莱辛的古典主义的，虽然它始终都觉得中古时代的艺术所描绘的离奇恐怖景象有一定的吸引力。莱辛起初在《拉奥孔》② 中说，希腊人，甚至还有他们的诗人从来没有象中古时代和近代的艺术家那样用骷髅的形象来描写死亡，而倒是和荷马一样，把死亡描写做睡眠的孪生兄弟。这一说法给他招来了一场攻击。他在一七六九年写了一篇论文《古代人怎样描写死亡》，来回答这一攻击。在这篇论文中，他认为，在希腊人中间，那种同阿莫尔③很相象、但却倚在一柄倒置的火把旁的常见的雕塑人像才是死亡的正常的形象。当时，有人说古代也有骷髅像，并以此作为论据来反对他。莱辛则给这些古代的骷髅像找到别的解释。这个问题是现代浪漫主义情趣同古代人的欢乐的沉静相比最显得相形见绌的问题之一。莱辛却抱着共鸣的然而又是清醒的态

230

① 莱辛的《生平》，ii. 57。

② 《拉奥孔》，xi. 注。

③ 阿莫尔(Amor)，爱神。——译注

度，论述了整个这个问题。这种态度或许就是真正的希腊感受力和近代生活的深刻信念之间的第一次朴素而又受人欢迎的和解。在这方面，他预告了一个新时代的黎明。在这个新时代中，人们才感觉到希腊的艺术和智慧是人类的真正福音。毫无疑问，正是这部著作促使席勒在《希腊诸神》中歌唱道：

"Damals trat kein grässliches Gerippe
Vor das Bett des Sterbenden. Ein Kuss
Nahm das letzte Leben von der Lippe,
Seine Fackel senkt' ein Genius."

（在那些日子里，并没有什么可怕的骷髅
走近垂死者的病床。
唇边一吻，就收去了最后的元气，
只见那天神的火把头朝下放在一旁。）

ζ. 莱辛的戏剧理论 我们已经充分说明过，从高乃依的时代起，到高特雪特的时代止，遵奉亚里斯多德为权威的诗歌理论在法国和德国都是司空见惯的。莱辛也没有超出这个传统的范围。只不过，由于环境特殊，这个传统在他身上稍有改变而已。

首先，伪古典传统本身这时已经达到危急关头。这个传统由于侵入德国境内，甚至在高特雪特手中，就已经给了人们以建立民族戏剧的启示。而且，在它给人们以这样的启示的时候，它也就宣告自己的任务完成了。这个传统的最坚决的维护者伏尔太[1]已经异常坦白地谈到法国戏剧毫无生气和僵硬刻板。由古典主义中产生的形式固定了下来，没有了生殖力，德国天才在被它唤醒以后，

① 见《汉堡剧评》ii，194所引证的话。

也不可能长期满足于它。他们所以更加不可能长期满足于它，还因为：古典传统从本质上说，本来想求救于凯撒，到最后却被带到凯撒的审判席前。这些奇奇怪怪的清规戒律本来都是以“古人”的所谓权威相标榜的，现在，一位真正同情诗歌的真正学者却在光天化日之下请出这些“古人”来充当诗歌的试金石了。我们所以要说莱辛是一位真正同情诗歌的真正学者，乃是因为他是近代人当中第一个象今天的有教养的学者那样了解和热爱荷马和索福克勒斯的有威望的著作家。在文艺复兴和后来的那个时代的整个历史和趋势中已经种下了我们上面所说的那种情势的根苗。世界不可能老是谈论着古人，而又不想知道他们当中最伟大的人物究竟是怎样的人。莱辛只不过恰巧是具有必要的批评天才可以阐明这个问题的第一人而已。第一个文艺复兴带有拉丁的色彩，第二个文艺复兴带有希腊色彩，莱辛在一种艺术领域中，开辟了从第一个文艺复兴走向第二个文艺复兴的道路，正象文克尔曼在另一种艺术领域中开辟了这样的道路一样。

其次，法国的古典传统在德国遇到的不仅有真正的古代精神，而且还有英德两国在文化上的血族精神。前一精神是它以“古典”传统的身分唤起的，后一种精神是它以“法国”传统的身分唤起的。德国人开始觉得他们同英国的意识和语言具有血缘关系。按照我们屡次指出的原则，由近及远，他们首先抓住了近代的或近似近代的作家①——例如，高特雪特抓住了《旁观者》和爱迪生的《卡托》②，

① 莱辛的《生平》，i. 279。

② 爱迪生（Addison, Joseph, 1672—1719），英国散文作家和诗人。——译注

瑞士派抓住了汤姆生、杨格[1] 和密尔顿[2]，最后，在莱辛的一代，他们就把这种亲缘关系追溯到莎士比亚。如果我们说莱辛一心一意想要证明，按照索福克勒斯和亚里斯多德的见解来衡量，正确的是莎士比亚而不是拉辛，那也不过是把莱辛的理论叙述得粗糙一些罢了，并不能说是完全错了。他所以要把真正的古典戏剧和浪漫主义戏剧综合起来，在很大程度上可以归因于法国意识和德国意识的冲突。这种冲突表现在他对高特雪特和伏尔太所采取的几乎带有私人恩怨色彩的敌视态度上。

第三，我们必须指出，莱辛生活在戏剧形式正在逐渐发生变化、描写家庭生活的小说开始发生一种全新的影响的时代[3]。要说明这种戏剧体裁的变化，最简单的办法就是引证莱辛自己的一段话。[4]"我想谈一谈剧体诗在我们的时代所发生的变化。无论是喜 232 剧还是悲剧都没有能免于这种变化。喜剧提高了若干度，悲剧却降低了若干度。就喜剧来说，人们认为，世人老是对着滑稽戏发笑，对着可笑的罪恶发出嘘声，已经感到厌倦了，因此，有人异想天开，要让世人终于轮到在喜剧里也哭一哭了，终于从宁静的美德中也找到一种高尚的娱乐了。就悲剧来说，过去只有君主和上层人物才能引起我们的哀怜和恐惧。人们觉得这也不合理，所以要找出一些中产阶级的主角，让他们穿上悲剧角色的高底靴，而在过去，唯一的目的就是要把这批人描写得十分可笑。喜剧发生变化后，就出现了提倡者所谓的哀情喜剧，反对者却把它称为哭哭啼啼

① 杨格(Young, Edward, 1683—1765)，英国诗人。——译注

② 密尔顿(Milton, 1608—1674)，英国诗人。——译注

③ 莱辛的《生平》，i. 279 以下。

④ 同上书，i. 294。

的喜剧。悲剧发生变化后产生了资产阶级（中产阶级）的悲剧。”“前一种变化是法国人造成的①，后一种变化是英国人造成的。我差不多愿意冒昧地说，这两种变化都源于这两个民族的特殊气质。法国人总想显得比自己的本来面目伟大一些，而英国人却喜欢把一切伟大的东西都拉下来，拉到自己的水平。法国人不喜欢别人老是从滑稽可笑的一面去描写他们。在内心的野心的驱使下，他们总是把同他们自己相似的人描写得高贵一些。英国人则不乐意让戴王冠的脑袋享受那么多的优先权。他们认为强烈的激情和崇高的思想不见得就只属于戴王冠的脑袋们，而不属于他们自己行列中的人。”

莱辛早期的悲剧《萨拉·桑普逊小姐》，在一七六一年的《陌生人杂志》上受到热烈欢迎。著文表示欢迎的人大概就是狄德罗②。这部悲剧是德国的第一部“中产阶级悲剧”。它的主题是从英国第一部中产阶级悲剧《伦敦商人》和把家庭的诗意带到近代欧洲来的第一部家庭生活小说《克拉丽莎·哈洛》中得来的③。这就说明了这部悲剧究竟是在什么影响下编写的。真正的非悲剧的戏剧和中产阶级的悲剧都是由莱辛本人和狄德罗以某种方式延续下去的，虽然就喜剧而言，并不是完全由“哭哭啼啼的喜剧”传下来的。莱辛把他自己的《伊米莉亚·嘉洛蒂》称做“中产阶级的弗吉尼亚”④

233

① 如《筑路水平仪》，1740年左右。关于这个运动的情况，参看莱辛的《生平》，i. 291。

② 莱辛的《生平》，i. 467。

③ 参看莱辛的《生平》，i. 305。

④ 他采用了弗吉尼亚故事的情节，略去了政治背景，想用这个办法使悲剧的主题孤立起来和纯净化。我以为大多数读者都会感到，这样一来，这个故事就被完全糟踏了，由于消除宿怨的缘故，连在《罗米欧与朱丽叶》中都可以找到的那种对于广阔生活的观察在这里都不见了。莱辛的《生平》，ii. 309以下。

——所谓"中产阶级的"不是同李维[①]的故事相对而言，而是同法国舞台上对同一主题的习惯处理方法相对而言。而且，这两种戏剧形式又不知不觉地变为我们今天所习见的那种描写现实生活的小说式的混合戏剧。从真正的戏剧艺术的观点来看，在将来，从这个运动中是否会产生什么好的结果，那是很成问题的。不过，这种现象是由于戏剧艺术本身固有的一般困难而产生的，并不是由于不再把戏剧强行分为悲戏和喜剧两种而产生的。因为，两者早已日趋接近，只不过在我们所谈的这个时期以前未被正式承认而已。歌德把莫里哀的《悭吝人》叫做悲剧[②]，但是第一位戏剧理论家莱辛却在一七四〇年左右把这个剧本看做是真正的喜剧在近代的最早的例子。我们大家也全都知道莎士比亚的喜剧在最严肃的场合究竟是怎样一种戏剧。我们很难说《一报还一报》和《无事生非》究竟是真正的喜剧，还是具有愉快结局的真正的悲剧。

因此，事情是十分清楚的：如果要想使悲剧理论对浪漫主义诗歌产生实在的影响，就必须在某种程度上把这种理论加以扩大，并且证明它的基础并不在于对生活的两个方面加以绝对的区分。这种绝对的区分看来乃是古代人的实践和亚里斯多德的戏剧史和悲剧理论的先决条件。

更具体地说，上述各种影响——对古代的认真研究，同外国传统相对立的民族精神或种族精神，戏剧体裁的区分方法的变化——是通过什么问题对莱辛的形式美学批评起作用的呢？这个问题就是：应该怎样解释亚里斯多德关于悲剧情绪的论述，以及根据

① 李维(Livy，公元前59—公元17)，罗马历史学家。——译注

② 莱辛的《生平》，i. 294—295。

这一解释，应该怎样估计亚里斯多德关于真正的悲剧主角的性格的见解。

234 因为，就戏剧的基本条件——它的统一——而言，一经莱辛揭露，伪古典学派的人为的要求就原形毕露了。莱辛指出，只有情节的统一才是本身具有根本意义的统一，才是亚里斯多德从根本上要求的统一，其他统一在必不可少的时候也只是这种统一的推论，而且其他统一在古代世界所以显得比较重要是由于有合唱的缘故①。读者当记得，后面这句话是凯姆斯勋爵早已说过的。这种统一观本身就是古代理论和近代浪漫主义实践调和起来的最简单的例子。

亚里斯多德关于悲剧情绪、它们对心灵的影响以及由此推定的悲剧主角的必要性格等等问题的论点，我们在直接论述亚里斯多德的见解时，已经扼要地说明过了。

不过，现在看来还需要指出他的见解同美学批评在近代的发展的关系。

莱辛的论点中的矛盾在于：他认为亚里斯多德关于悲剧的分析基本上可以为浪漫主义戏剧辩护。但是，作为亚里斯多德的解释者，他的首要职责是判定高乃依及类似的作家对亚里斯多德的理解不是太严格了，而是太不严格了。因此，莱辛和伯奈斯②——他和莱辛的关系就好象莱辛和高乃依的关系一样——所以能先后维护我们今天所理解的诗歌的基本价值，不是靠了把亚里斯多德的见解加以表面上的引伸（我们不妨这样说），而是靠了探索这些见

① 莱辛的《生平》，ii. 168。

② 伯奈斯（Bernays），著有《关于亚里斯多德戏剧理论的两篇论文》。——译注

解的源根——人性。

因此，在我们看来，亚里斯多德选择怜悯和恐惧当作特殊的悲剧情绪的本意问题，也就是我们论述他的见解时用一般性词句谈到过的那一类问题。撇开一切细节不论，我们可以对这个问题实事求是地论述如下。我们在他的定义中可以看出，悲剧“通过怜悯和恐惧”，以某种方式影响心灵。究竟这种随手采用的术语是指从各种情绪（任何严肃完整的人类历史的片段景象所引起的各种情绪）当中随手挑出的头几个标本（当然也是首要的、主要的和最明显的标本）呢？还是有计划地故意只引证这两种情绪，不引证其他情绪，而且在这两种情绪之间又有着本质联系呢？亚里斯多德的论点在多大程度上是一种敏锐而朴素的观察，又在多大程度上是一种同真正的诗歌的总的理论联系起来的有系统的分析呢？从高乃依的用语来看，高乃依一定是持前一看法，这样，他就通过不精确的和表面的解释轻而易举地把亚里斯多德的定义加以扩大。因为，我们说过①，他的理论写作的目的和莱辛写《汉堡剧评》的目的是一样的，那就是把近代的各种美同古代的规则调和起来。他实际上是说，不应该认为怜悯和恐惧之间具有本质上的联系。这两种感情中的任何一种本身都可以成为另一出悲剧的内容，而且除这两种情感之外，还可以有别的情感，如羡慕等，亚里斯多德恰巧没有注意到，因此，他所提到的悲剧情绪是偶然列举出来的，是不完备的。他所以把最好的人物和最坏的人物从悲剧里排除出去，仅仅是因为他没有注意到，最好的人可以顺利地唤起怜悯之情，而最坏的人则可以顺利地唤起恐惧情绪。总之，他的定义被看做是

235

① 参看前面原书（即本书边码）第167页。

从经验出发的描写性定义，因此，只要有一点意愿，就可以把这个定义加以扩大，甚至把高乃依剧本中的圣人和恶棍都包括进去。

现在，莱辛却把《修辞学》中怜悯和恐惧的交互定义运用到这个问题上来。正象他所声称的一样，这差不多是破天荒第一回。伯奈斯由于执意要在"净化"问题上展开争论，在整个悲剧问题上，对莱辛是不公平的。不过，莱辛早年的见解① 却认为那种把怜悯和恐惧看做具有排他的相互依存性的看法是错误的，因此，显然比《汉堡剧评》里的见解接近高乃依。可是，我觉得需要指出，接着，他就前进了一大步。这一步成了莱辛自己和伯奈斯两人后来的比较细致的理论的基础。因为他使用了博克的"共鸣"一语——即德语的"Mitleid"，莱辛甚至戏称之为"Mitleiden"(这个词只是指和他人同感或同受苦难，而不一定是指这样做时带有某种具体的情绪)——代替了希腊的极其明确的术语 ἔλεος (怜悯或哀怜)。这样，就把伯奈斯大力加以发挥的整个那个近代的或者说浪漫主义的观念——个人的自我扩大成为人类的大自我——带了进来。

236 《汉堡剧评》是在十年之后写作的②。当时③，莱辛作为汉堡戏剧的评论员，正在尽最大力量帮助德国建立"民族戏剧"。在这部著作中④，他接受了怜悯和恐惧作为悲剧效果的工具具有排他性的和本质的联系的论点，并不想把这两个术语的意义加以扩大，以致把类似的情绪也包括进去，除非当这两个术语用来指同悲剧净化的工具相对而言的悲剧净化的对象材料的时候。因此，他的见

① 莱辛的《生平》，i. 363。1758 年以前给尼科莱的一封信。

② 1767 –1768 年。

③ 第 2 编，第 65 节。

解基本上就和伯奈斯的见解一样了：亚里斯多德是有意要坚持共鸣和恐惧的本质上的相互联系的，也就是说，由于我们感觉到我们自己和剧中人物共同分享一种共同的天性和共同的可能性，我们就想到，我们自己也参与了可以产生我们所看到的那种后果的人的命运。

很明显，在这一阐释中，涵义的广度不是象高乃依那样借助不精确的解释达到的，而是把这个定义更严格地局限于亚里斯多德所提到的那两种情绪，然后再更广泛、更深入地联系人性来解释这些情绪。

因此，我们可以看到，伯奈斯自己（他又转过来指责莱辛作了不精确的解释）就十分深入地把悲剧情绪追溯到人性根源那里去，以致任何真正的艺术都不一定会超出这些情绪的范围。我现在引证他的一段颇能说明问题的文字①："只有当实际的（物质的，外在的）恐惧通过对一个人的共鸣间接发生作用的时候，净化过程才能在观赏者的心灵中发生。这种过程的产生是靠了个人的自我扩大成为全人类的自我，这样就面对面地遇到了把人类囊括在内的那些极其崇高的宇宙法则及其不可理解的力量，因而全身都灌注着那种在宇宙面前神迷颤抖、感到最高度的愉快而又没有烦闷的恐惧情绪。"很明显，虽然伯奈斯自称他并没有越出亚里斯多德的悲剧理论的范围，实际上我们在这里遇到的却是一种关于悲剧主题的高度概括的观念。这种观念可以适用于任何严肃的生活描绘，不管它多么富于浪漫主义色彩，多么无形式，多么免除了外部的冲突或灾祸。可以很容易地和自然地包括在这种论点以内的不但有

① 伯奈斯：《关于亚里斯多德戏剧理论的两篇论文》，柏林，1880，第74页。

莎士比亚的悲剧和真正的喜剧，而且还有《森西》[1]和《名利场》(虽237然有人说它是“一部没有主人公的小说”)及《贝姨》[2]。事实上，我们就可以承认它是亚里斯多德的理论所固有的一个发展。从《诗学》中所用的字眼来看，看不出亚里斯多德的理论具有有系统的性质，然而从《修辞学》关于怜悯和恐惧具有严格的相互依存性的论述来看，亚里斯多德的理论无疑具有有系统的性质。不过，如果我们要问伯奈斯的论点在多大程度上代表了亚里斯多德的本意，我们就只能象在类似的情况[3]下一样回答说，亚里斯多德的实际的本意介乎朴素的观察和唯心主义的世界学说这两个极端之间。我承认，我认为亚里斯多德的本意在这两个极端之中比较接近前者。从“ἔλεος”到“Mitleid”，从“Mitleid”到“Mit-leiden”都有很大距离，从Φόβος 到对于宇宙法则的压倒一切的感觉，当然也有很大距离。

亚里斯多德认为悲剧人物应该具有的性格可以作为我们这一看法的佐证。在一位没有偏见的读者看来，亚里斯多德关于这个问题的论述一定是极其朴素的。这并不是说他只要求主人具有人性，以致我们自己的人性可能觉得自己卷在主人公的不幸中。相反，他认为有力量唤起我们的共鸣和我们的恐惧情绪的品质只限于一个狭小范围：主人公不该遭殃而遭殃，主人公只有中等的道德品质。不论作恶方面的伟大还是行善方面的伟大，都不在他的考虑之内。我想，莱辛也没有根据他心目中的亚里斯多德的原理来对待莎士比亚的《查理三世》；我也不能想象在这个例子中他

① 《森西》是雪莱所写的悲剧。——译注

② 《贝姨》是巴尔扎克的作品。——译注

③ 参看前面原书(即本书边码)第73页。

能证明他通常的论点。不过，如果亚里斯多德能够象伯奈斯或甚至莱辛替他解释时那样自由地解释他自己的理论的话，富于个性的性格以及它和必然性的冲突的更深刻的表现大概会在他对悲剧情节所作的分析中更加突出。

关于"净化"问题，或者不如说"洁净化"问题，我们已在论述亚里斯多德的一章中作了论述。在这个"净化"问题上，看来，毫无疑问，伯奈斯是完全正确的。莱辛认为，悲剧的目的是要把激情转化为"符合道德的内容"①，他还因此把他误解了的平均说应用到激情上来。伯奈斯对此加以嘲笑，也是完全有道理的。在这里，我们可以看出，莱辛是怎样站在早期的近代人和后来的近代人之间的，而且，我们觉得他给诗歌规定的道德目的的前提，②虽然毫无抽象 238 的说教目的之嫌，也是我们今天的意识感到讨厌的。

诗只能描写情节——这个思想是《拉奥孔》和《汉堡剧评》的基础。赫德尔认为，照这样来说，就需要在诗人中间进行一次大屠杀，只有荷马和剧体诗人可以幸免。莱辛对抒情诗肯定没有什么感受力，然而，按照构成《拉奥孔》的核心的那个定义，最广义的"情节"也可以包括情绪在人心中的运动。

不过，不管怎么样，为了把诗歌艺术从莱辛视为物质美的法则的那些狭隘法则下完全解放出来，为了把从喜剧性到可怖性的人生万相的广泛题材交给诗歌，冒欣赏方面的暂时的片面性的危险，还是值得的。诗歌只能描写情节的看法在下一代的德国诗

① 德语为"Tugendhafte Fertigkeiten"，见《汉堡剧评》，第1章。

② 《汉堡剧评》，ii，77。

歌① 及哲学中都留下了明白无误的印记。这种看法达到极点时就对戏剧赋予莫大的重视，而且，可以证明这种看法的还有对莎士比亚和希腊人的莫大的热情。

239　这一看法在莱辛自己和席勒及其同代人的戏剧中所产生的实际成果并不具有最初看起来那么大的永久舞台价值，而且虽然在剧体诗的活力看起来很成问题的一个时代，美学界仍然仿效莱辛的榜样，把最高的地位给予剧体诗，我们却发现连这种地位都有一定程度的不现实性。即令是这样，在近代美学科学资料的准备过程中，影响最大的仍然莫过于这种把古代世界和近代世界中比较可以相比的诗歌形式加以协调的工作。因为，要做到这一步，事实上就必须把比较含蓄的表现和比较充沛的表现、比较抽象的表现

① 象在对死亡的看法方面一样，在对戏剧价值的估计方面，席勒的诗对莱辛的批评也是唯马首是瞻。席勒在魏玛上演伏尔太的«穆罕默德»的时候写给歌德的诗句，在这方面有极大意义。我现在引证他的两节诗：

这舞台只表演本国艺术，
这里已不再崇拜外国偶像；
我们能豪迈地给人看棵月桂树，
它在德国自己沃土上茁壮成长。
德意志的护神敢于，
甚至登上艺术的神座；
继希腊人和不列颠人之后，
他取得了更大的荣誉。

法兰克人不能成为我们的榜样；
在世者无人谈起其艺术；
人心只赞美真理，
蔑视装腔作势的丑态；
带路人只应为民造福，
他犹如已故伟人降临，
把这常被亵渎的舞台洗清，
当无愧为悲剧女神美波门之神地。

和比较侧重个性的表现当做人类生活和激情的类似表现结合在一起。

莱辛这样对诗歌作出的贡献，在造型艺术中是一个要由文克尔曼来完成的任务，因为在造型艺术方面，莱辛甚至懒得把绘画和雕塑加以区分①。

vi. 文克尔曼 对于大多数英国学者和他本国的许多人来说，文克尔曼(1717—1768)现在已经仅仅是一个空名字了。这是他对美学的贡献的特殊性质的不可避免的结果。正因为他的工作在美学原理方面硕果累累，这种成就到他的继承人手中才结成果实。因此，关于希腊的精神和历史以及残存的雕塑，我们现在从他那里可以了解到的都不如我们从黑格尔和歌德、格罗特②和库齐乌斯③，奥韦尔贝克④和穆里⑤那里了解得清楚。他的风格虽然清晰而动人，对近代读者来说，他对于具体雕像和雕像各部分的讨论却太冗长乏味了。而且在这种讨论中，决定我们的判断的伟大作品也都没有提到。不过，他的见解是在席勒和歌德，黑格尔和谢林的头脑中生了根的，并且对今天的历史研究和考古学研究所具有的关心人和善于设身处地的精神，作出了不可估量的贡献。我们希望，佩特先生的那篇可爱的论文⑥也许还能使英国著作家对莱

---

① 偶然环境的力量是这样大，以致我觉得指出下面一点是不算过分冒昧的：《拉奥孔》的正题从一座大理石群像得名，但副题却以画为主题。莱辛这方面的不慎是因为他不能不主要根据、或者完全根据素描图和雕刻品来判断雕塑。

② 格罗特((Grote,George,1794—1871)，英国历史学家。——译注

③ 库齐乌斯(Curtius, Ernst,1814—1896)，德国希腊学家。——译注

④ 奥韦尔贝克(Overbeck)，著有《希腊雕塑史》及《希腊造型艺术史古代文献考据》。——译注

⑤ 穆里(Murray, A.S.)，著有《希腊雕塑史》。——译注

⑥ 载于华尔特·佩特所著的《文艺复兴》中，麦克米伦公司出版。

辛保持一定的永久性的兴趣。

文克尔曼有他自己的特色。他正是靠了这些特色才发挥了我

240 所指出的那种影响。这些特色可以归在下面四个题目下。

α. 在研究制作技巧时能够感觉到和人的心灵的实在接触。

β. 能够扩大运用这种感觉去认识同社会和政治状况的发展相关联着的艺术的有机发展。

γ. 因此能够认识到造型艺术的美范围以内的表现力的各个方面。

δ. 公开承认形式美和表现的要求相互冲突，并且能够把它们部分地加以调和。

α. **把艺术当做人类的产品感受** 把文克尔曼的名字和培根的名字放在一起加以比较，看起来也许是一件奇怪的事。但是，任何人看到文克尔曼不断痛骂单纯的"书本知识"①或"写作匠"的作品②，赞美训练有素的眼睛的认识，他都会感觉到文克尔曼说这些话的动机和培根一样，迫切希望同实在有第一手的接触③。例如，他说："我们要想在迄今所出版的描写古代雕像的昂贵巨著中去寻找对于艺术的研究和洞察，都是徒劳无功的。在描写一座雕像时应该指出它之所以美的原因，并指出它的艺术风格的个性。……但是有哪一部书告诉我们一座雕像的美在什么地方呢？有哪个写作匠用艺术家的眼光审视它呢？"他认为，要想根据素描画和雕刻品来对一座雕像得出充分的判断，那是毫无希望的。他断

① "Belesenheit"——这是一个具有奇特表现力的贬义词。

② "Seribenten"。

③ 《古代艺术史》，导论，ii。

定，如果不到当时的古代文物的巨大储藏所罗马去，就不可能写出任何有价值的有关古代艺术的著作来。罗马对他来说就好象外界自然对培根来说一样。他老是重复地说，你在罗马只呆一个月，是没有资格当艺术的评判员的。这句话指的是仅在罗马呆过一个月的他本国的一些人。或者，再看看他这样的话吧：

"在所有其他科学部门中都有见解深刻的论文出现的时候，怎么竟然[①]很少有人探讨艺术理论和美的理论呢？读者们！毛病出在我们懒于独立思考的天生怠惰上，出在学校的知识上。因为，一方面，古代的艺术作品被看做是我们无法希望欣赏的美。这种美可以很容易打中少数人的心弦，却不能渗透到灵魂中去。这样一来，古代文物就仅仅成了炫耀书本知识的垃圾的好机会，而不能供给理性任何滋养，或者说几乎没有供给理性任何滋养。另一方面，由于运用和讲授哲学[②]的主要是一些埋头阅读前辈的枯燥著作的人，由于他们被迫只能给感觉留下很少的活动空间，可以说还用一块坚硬的皮革把这块空间遮盖起来，其结果，我们就被引到一座形而上学的玄妙议论的迷宫中去。这种玄妙议论所起的主要作用毕竟只是制造一些堂皇的巨著并窒息智力。"

241

在同一页内要求运用理性、感觉和智力，这很可以说明文克尔曼的本色。文克尔曼的用语表面上很不精确，往往等于绝对自相矛盾，但是这不仅说明他忽视了理论上的细致，而且说明他的思想是真正具体的。

象上面这样的文字，我们还可以没有完地引证下去。很明显，

① «古代艺术史»，iv. 2. 5。

② Weltweisheit.

这种文字表现出的渴望和培根以雄辩的口才所鼓吹的那种渴望是一样的，那就是，渴望离开书本和思考的世界，逃到直接的感官观察的世界中去。怀有这种渴望大概就需要意识到，人的心理能力所需要的滋养和锻炼不只是单纯的文字媒介所能供给的:“任何写作匠都难以洞察艺术最深处的本质”①。

这两种返回自然的差别在于：文克尔曼所说的观察不是针对自然界的自然而言(存在于人身上的自然除外，他对人身上的美是极其敏感的)，而是针对人为的自然而言。这种人为的自然虽然是物质的，却是心灵的产物和表现。因此，不可避免地，这后一种返回自然除了锻炼美感外，还构成了从物理科学和数学科学到人类学科学和哲学科学的桥梁。我们只要再引证一段话②，就可以看出文克尔曼多么深刻地认识到他的研究这一方面抓住了一个新的生活领域。可以直接说明这个新的生活领域的存在的是，不管它的资料看起来多么琐细平凡，心灵与心灵之间却可以越过时代遥相呼应。“就连在这种研究(关于希腊钱币的研究)中，只要我们把古代文物看做是胸襟比我们更高尚更雄伟的人们的作品，我们就不会流于繁琐平凡。在进行这样的研究的时候，这种认识能使我们比我们自身和我们的时代站得更高，看得更远。一个有思想的灵魂站在广阔大海的岸边时，是不会沉浸在可鄙的念头中的，无限的远景可以扩大心灵的视界，使心灵最初好象是迷途忘返，但是在以后回到我们的身边时却更伟大了”。

据我所知，在这段文字写出(1766 年) 以前，还没有人对构成

① «古代艺术史»，导论，ii。

② 同上书，导论，xxiii。

崇高感的心灵的自我提高反应作过这样简洁的描写，虽然在博克的著作中也可以找到许多关于崇高的见解。不管怎样，可以肯定，我们愈是认识到作品是制作者的生活的表现，我们也就愈是接近最完备的艺术理论。

β. 真正的艺术历史感　基于这种认识而产生的是一种艺术史观点，也就是说，把艺术看做是一种有自己的历史和兴衰的东西，而且艺术的这种历史和兴衰还符合于和植根于各民族的历史和条件。歌德竭力把这种看待艺术的有机观点归功于文克尔曼①。虽然关于具体历史的见解当时还没有形成，因此不应该仓促地归功于任何人，然而，我们都无疑地可以看出，在他的著作中，有不止一项见解后来帮助造就了一些研究古代的伟大学者。举例来说，他就认为历史②是一种 ἱστορία（一种研究和一种体系），而不是一种大事纪要。"艺术史的目的在于叙述艺术的起源、发展、变化和衰颓，以及各民族各时代和各艺术家的不同风格，并且尽可能地根据流传下来的古代作品来作说明。"他断定，这种想要探索在好几个漫长时代中延续的一个发展的基本原因和联系的尝试，肯定是艺术文献方面的一件新东西。我还愿意说，要不是因为斯卡利杰的伟大创举③的话，这也是历史科学方面的新东西。

在文克尔曼按照这一观点加以论述的几项具有历史意义的特殊论点中，我可以指出四点。 243

第一，他注意到，艺术作品在最初萌芽阶段全都是无形式的，

① 《文克尔曼和他的世纪》。

② 《古代艺术史》，导论，i. ii。

③ 参看前面原书（即本书边码）第189页。至于古代作家关于这一伟大创举的见解，参看歌德的《文克尔曼和他的世纪》。

全都是相象的，正象不同植物的种子一样。[1]

第二，靠了这种锐敏的观察，尽管表面现象相反，他仍然能够理解到，希腊艺术是一种独立的发展，并不是从东方国家借来的。这一观点虽然屡经变迁，整个来说，至今仍然保持不衰。人们承认，在古代，有很多技术方法，有很多装饰方式，甚至迈西尼[2]的狮子所具有的那种风格的某些超然的风度都是外国人传进来的，或模仿外国作品的。但是，就希腊发展本身所固有的古代雕塑品而论，人们似乎都同意，它们的"埃及"外貌并不能说明它们和外国有联系，而只是各国早期艺术的处理手法在表面上相似的结果。

还有两点可以用文克尔曼自己的话来加以介绍。"希腊艺术[3]达到卓越成就的原因和原故，一部分在于气候的影响，一部分在于希腊人的政治体制和机构以及由此形成的思想方式。"

因此，第三，他在这里谈到气候[4]，是本着柏拉图和亚里斯多德都提到过，大概又是从希罗多德那里借来的[5]一项见解：希腊不论在气候方面和其他方面都居于介乎欧亚两洲之间的适中地位，因此，希腊人的天性是最完美不过的。文克尔曼则补充说，因此，希腊人的体格也符合于他们的得天独厚的自然条件。他也深知希腊领土为地形障碍所分割的局面在历史上具有很大重要性，并且认为希腊艺术的发展所以比埃及晚，就是由于这个原

---

① 《古代艺术史》，i. 1. 1。

② 迈西尼(Mycenæ)，古代希腊的一个城市。——译注

③ 同上书，iv. 1. 4。

④ 同上书，iv. 1. 6。

⑤ 希罗多德的著作，3. 106。柏拉图：《理想国》，435，英译本。亚里斯多德：《政治学》，7. 7。

因。熟悉近代著作家——如库齐乌斯——关于气候、位置和体格的论述的人一定会觉得，这些见解出自十八世纪的一位作家之口，是很重要的。 244

第四，即令他在谈到希腊政治制度的时候对它的不体面的一面仿佛茫然无知，他能够凭着他的洞察力和热情在一世纪多以前就认识到希腊自由的光辉特点，也仍然是难能可贵的。我们必须记得，自从他的时代以来，德国人所以比较同情希腊的生活，在很大程度上应归功于他，而在英国，就总的影响来说，我们所以比较同情希腊的生活是由于我们自己的政治发展在比较晚近的时代唤起我们的兴趣的缘故。文克尔曼说[①]："就希腊的政治体制和机构来说，希腊艺术的卓越成就的主要原因就在于自由……自由[②]是重大事件之母，是政治变革的根源，是希腊相互动干戈的根源。仿佛在人初生时就给人种下了高贵和崇高性情的种子的正是自由，而且正象一望无垠的海面的景象和骄傲的波浪击打岩石的声音使我们更加凝神远眺，抛开卑贱的问题一样，在这样伟大的文物和人物面前，也不可能产生不体面的思想。"

γ. 对于美的各个阶段的认识　我深信，文克尔曼关于美的理论只能联系他的艺术史来理解。他总爱联系他想要强调的某一时期的特点(同另一时期比较而言)，在比较的意义上来使用抽象的术语，因此，字面上总是经常有矛盾，连续读历史的人丝毫不会感到困难，但是要想对这些术语加以解释，说这些术语所说明的是一些互相排斥的特点的体系，那是办不到的。

---

① 《古代艺术史》,iv.1.13。
② 同上书,iv.1.19。

他把希腊艺术分为四个时期①。这是从斯卡利杰对希腊诗歌的分期得到启发的。

他认为，"最早的"即"较老的"风格是在最初的无形式的艺术尝试之后开始出现的，一直持续到菲迪阿斯之前一代。在这种风格中，素描是有力的，但仍嫌生硬，气魄很大，但不秀美。有力的表现使美化为乌有②。就面部而论，我们可能不同意后面这句话，因为面部几乎没有什么表情。就姿态而论，这句话还比较正确。文克尔曼注意到，在这个"较早"的时期的艺术中，衣折细节有245 时雕琢得惊人细致。

第二种风格，即"崇高"或"雄伟"风格③。兴起的时间是在"希腊完全开明和自由的时代出现"以后。文克尔曼对这种风格的特点知道得并不多，只能凭借猜测。他认为这种风格是从菲迪阿斯开始的，包括斯科帕斯④的作品在内。他认为尼奥比群像就是斯科帕斯的作品。这座群像和当时存在在阿尔巴尼城的一座雅典娜雕像(和现今存在那里的雕像大概是同一座雕像⑤)就是藏在罗马的、他认为属于这个风格时期的仅有的两座雕像，也就是说，是文克尔曼所亲眼见过的仅有的两座大理石雕像。出乎我们意料之外的是，他竟然把斯科帕斯和普拉克什特分开，把前者划在这个时期，把后者划在下一个时期；不过，在例证很少的时候，人们当然很

① 《古代艺术史》，viii. 1. 4。

② 同上书，viii. 1. 17。

③ 德语为"Hohe"或"Grosse Stil"，《古代艺术史》，viii. 2. 1。

④ 斯科帕斯(Scopas，公元前四世纪)，希腊雕塑家。——译注

⑤ 布龙教授好意告诉我，他认为这里所说的那座雕像一定是现在藏在阿尔巴尼城的第1012号雕像，雕像头上有一块狮皮，而没有头盔，足资辨认。他又说："她事实上是崇高风格的典范。"遗憾的是，我从来没有看到过这座雕像。

想把每个时期划长一些，以免这个时期中毫无例证。这种风格所以又叫做“雄伟”风格，是因为艺术家不仅把美当做他们的主要目的，而且把雄伟当做他们的主要目的①。文克尔曼觉得这种风格要有一定程度的生硬和棱角，不过，他又说，好的素描在古代和近代的普通批评家看来，都往往有生硬之嫌②。他不断地拿这个时期的艺术和拉斐尔的艺术相比。它的特色是高度的纯朴和统一，象不依靠感官、不经过构思而产生的观念一样③。这种用语中并不包含任何脱离感官知觉的抽象的唯心主义的理论，而只是想用来表达作者对伟大艺术的统一和自发性的强烈感受。为了证明这种统一和自发性，他举出了一个例子：据说，拉斐尔的大多数宗教人物的头部轮廓，他都能一笔划成，事后无需修改。

可以说，文克尔曼从来都是不自警惕的，因此，有时倾向于得出一种有害的推论，认为真正的美——如崇高风格的美——既然是一种观念中的美，必然也只能有一种表现。要想否认这一点，那是没有用的。有一个事实可以明确地证明这一点，那就是，他认为，尼奥比和他的女儿们所以相象的一个原因就在于他们参与了最高度的美④。 246

下一种风格，即“美的”(beautiful)风格是从普拉克西蒂里斯开始的，到亚历山大的头几位继承者的时代为止。这种风格也被称为“秀美”的风格。这种风格和前一种风格的关系就好象格威

① 《古代艺术史》, viii. 2. 1。

② 同上书, viii. 2. 3。

③ 同上书, viii. 2.4, 德语原文为“Die gleichsam unerschaffene Begriff d. Schönheit”, 参看“d. Unbezeichnung”, 一种美的品质, iv. 2. 23。

④ 同上书, viii. 2. 10。

多①的绘画和拉斐尔的绘画的关系一样。我们马上就可以看出，这样说来，秀美就只是这个艺术时期和别的艺术时期的相对的，而不是绝对的，区别标志。

最后到来的是模仿风气。这是因为美的观念——如果他是指古代的美的观念，那倒有充分理由——已经山穷水尽，再没有发展的余地了。"因此，艺术就被迫向后倒退，因为它不再向前进了。在艺术中，也象在自然的一切活动中一样，不可能有静止不动的局面。"据说，作者给近代艺术规定的原则是"模仿希腊人"。可是值得注意是，他却指出，仿效别人的人必然总是落在后边②，乃是一条颠扑不破的公理。艺术，象哲学一样，已经变成折衷主义的了，抓住了一些枝节不放，而这些枝节在艺术的全盛时期却被认为是对风格有害的。

文克尔曼不同情近代绘画的事实一向被人们大大夸大了。如果我们跟在夏斯勒后面，硬说文克尔曼除古代希腊人的艺术外，不承认任何艺术③，那就太荒唐了。相反，他认为历史的原则具有普遍适用性。事实上，他还认为希腊艺术的四个时期和意大利艺术的四个时期有相似之处。这种比较虽然很明显，但仍然是深刻的。他的确还不能赏识荷兰学派，但是，这是多么难呀，直到今天还有许多人认识不到荷兰学派的可贵呢。另一方面，他对后期意大利绘画和雕塑的严厉判断也只是接近于今天公认的见解。在这方面，他高于他的时代。可以证明这一点的是，他曾经断然地说，在

① 格威多·伦尼(Guido Reni, 1575—1642)，意大利画家。——译注

② 德语为"Der Nachahmer ist allezeit unter dem Nachgeahmten geblieben", viii. 3. 1。

③ 夏斯勒的著作，i. 209。

拉斐尔和米开朗琪罗之后，趣味就败坏了，雕塑已经随着米开朗琪罗和桑索维诺[①]而告终了。替他编辑文集的人迈耶和舒尔茨对此都感到惊异不置[②]。他甚至说，利奥纳多[③]和安德烈·德尔·萨托[④]的思想和工作方法和我们设想的希腊画家的思想和工作方法一样[⑤]，虽然他们根本就没有多少机会看到古代人的作品。 247

我们的确可以在文克尔曼的著作中找到一些谈论纯朴的和高贵的美的孤立字句，仿佛把美局限于抽象的和形式的东西。但是，对于他来说，美包括了表现力的许多方面和许多类型，其中有一些虽然互不相同，却被看做是并列的。因此，很明显，我们决不能认为他把美的范围缩小为只有一个单一的抽象的类型。在进一步讨论他把美和表现对立起来的论点之前，我还要再举一些例子，来说明他的确有矛盾之处，但是在他发现他的各种概念的相对性时，他就在他的意识中把这些概念加以调整，从而使矛盾得到部分的调和。

我们说过，"崇高"或"雄伟"风格同"美的"风格并不是一回事，而是和"美的"风格有区别的，正象他通常都要把"崇高"(sublime)——他常常用这个术语来指雄伟风格的美(beauty)——和"美"(the beautiful)加以区别一样。但是，他又明确地说，崇高风格就是以"真正的"美[⑥](beauty)为目标的风格。这样，他就把雄伟，即

---

① 桑索维诺(Sansovino,1477—1570)，意大利建筑家。——译注

② 《古代艺术史》,iii.3.18及编者注,1023。

③ 即达·芬奇。——译注

④ 萨托(Sarto, Andrea del,1486—1531)，佛罗伦斯画家。——译注

⑤ 《古代艺术史》,v.3.28。

⑥ 同上书,viii.2.10。

崇高，同美并列起来了。

又如，雄伟风格的原则是不表现感觉①，可是，在人性里，并没有任何没有感觉或激情的状态②，而无所表现的美也就没有意蕴③。因此，事实上，雄伟风格就是“灵魂的有意蕴的和雄辩的沉默的表现”，而且象柏拉图所说，是最困难不过的表现形式。任何强烈的东西都要容易表现得多④。因此，他实际上是把无所表现和表现的最高形式视为一体；如果我们想要知道这两个极端的会合在文克尔曼看来是多么自然，我们只要把提到柏拉图的那段话和另一段文字对照一下就行了。在那另一段文字里，他表示，由于免除了激情，“最高美的观念看来也许是最简单、最容易的事情，不需要探究激情及其表现”⑤。

秀美的观念最初是用来说明“美的”风格的特色的⑥，但是，在一段短短的论述以后，秀美又分为几种。原来提到的那种秀美，即248“美的”风格的特征和第一种美的关系，就象阿芙罗黛蒂的带子和赫拉的美的关系一样⑦——席勒后来又在《论秀美与威严》中对这一譬喻加以发挥。文克尔曼有一段文字⑧简单扼要地说明秀美观念的这种扩大，值得全部加以引证：——

“关于第二种秀美，即比较可爱的秀美（他认为差别在于，同

① 《古代艺术史》，viii.2.11。
② 同上书，iv.2.24。
③ 同上书，v.3.4。
④ 同上书，viii.2.11。
⑤ 同上书，vi.2.23。
⑥ 同上书，viii.2.9。
⑦ 同上书，viii.2.16。
⑧ 同上书，viii.2.18。

第一种比较，它不那么矜持，更有意识地要讨观赏者的喜欢），人们从藏在卡辟特莱茵山博物馆的柳科锡亚雕像头部，就可以形成一个概念，而要想进一步了解古代艺术家认为秀美何在，我们应该拿秀美的画家科勒乔① 的绘画来同这些和类似的头部加以比较。那时，我们就会知道，从这种常常矫揉造作、常常夸大的近代秀美到具有美的风格的古代艺术家的可爱秀美有很大的距离，距离之大不亚于真正的艺术评判家认为从可爱秀美到'崇高'风格的崇高秀美之间存在的距离。”在这里，我们又看到文克尔曼用并列代替了简单的对立。作者甚至给这三类秀美加上悲剧性秀美，史诗性秀美和喜剧性秀美的名目②。其中第三种秀美很难说符合于科勒乔的秀美，倒适用于儿童，福恩③ 和柏克斯④ 的女祭司一类没有完全达到美的主题。因此，我们可以看到，文克尔曼准备把他的网撒多远。

δ. **美和表现之间的冲突**　在了解了上述一般并列方式以后，在了解了文克尔曼关于表现力在最高美中的地位的见解在表面上所存在的矛盾以后，我们就有了部分准备，可以来了解文克尔曼关于美和表现的关系的见解了。在这里，也象在其他情况下一样，他从一对直接的对比出发。表现对美是有害的⑤。两者是相反的品质。美首先是纯形式的美，这看来是指表现了多样性中的

① 科勒乔(Correggio,1494—1534)，意大利画家。——译注

② 《古代艺术史》，第 20 节。

③ 福恩(Fauns) 是罗马宗教中的牧畜之神，半山羊半人形，或人形羊耳羊尾。——译注

④ 柏克斯(Baccus)是罗马神话中的酒神。——译注

⑤ 《古代艺术史》，v. 3. 3 和 4。

统一的形状的美，侧重点在于多样性，和在荷加斯的著作中一样。“一个美的身体的姿态是由不断改变其中心，因此永远不能形成圆形的一部分、但总是具有椭圆形性质、因而在这方面和希腊花瓶的轮廓一样的一些线条决定的。”①另一方面，艺术中的表现却是 249 对我们的灵魂和肉体的行动状况和受难②状况的模仿，是对行动的模仿，也是对激情的模仿。从最广泛的意义上来说，它包括我们的行动本身。从比较狭隘的意义上来说，它包括伴随行动而来的耳、目、口、鼻、手势的动作。它是敌视美的，因为它改变了美在其中藏身的身体姿态。这种改变愈大，表现对美也就愈有害。他没有想到，即令单单按照形状的标准来衡量，表现也有可能使习惯性的姿态变得好一些。他想到的第一个区别显然是恬静与运动的区别，不过后来，他又作了修改。在《古代艺术史》中分别论述美的各要素的比较富于理论性的两卷③中，他先讨论美，然后才另外讨论表现。

不过，尽管他把两者这样尖锐地对立起来，在我们转而分析实际的艺术描写和转向历史本身时，我们却发现，即令在最严格的意义上的美——神的美——的范围以内，也有许许多多的类型④，分别同所描写的神的性格和职能相适应。同前一时期的风格，即雄伟风格比起来，被称为真正的美的风格的那种风格可以和更多的

---

① 《古代艺术史》，iv. 2. 29，参看前面原书(即本书边码) 208 页。

② 我们决不能用“被动的”(passive)一词去译“leidenden”一词，因为这里要说明的是显露出受到作用的征候。它更接近于“在激情中”(in passion)。“激情”(passion)和“被动”(passive)的联系是世界史上最奇怪的问题之一。

③ 第 4 卷和第 5 卷。

④ 第 4、5、8 卷。

表现相容①，同时，雄伟风格本身却并不具有单纯花瓶轮廓或几何图案的美，其所以美乃是因为它是一个静穆的灵魂的表现②。因此，虽然按照严格的形式美理论，美似乎象纯洁的水一样，愈没有味道就愈好，因而是一件容易而简单的事情，并不要求表现这种美的艺术家对人有所了解或有激情经验③，然而，实际上，“无所表现的美就没有性格，不美的表现就不能使人愉快”④，而且在古代艺术家看来，美“乃是表现的天平上的指针”⑤。表现就这样被放在天平上极其细致地加以权衡，因为它是——整个问题的实质显然就在这里——*一个既是美所不可缺少的、又往往会破坏美的要素*。

250 毫无疑问，就总的理论来说，文克尔曼一直未能解决这个不可容忍的矛盾。歌德自己也与其说是解决了这个矛盾，倒不说是默认了这个矛盾。不过，文克尔曼的出色成就在于他以一个历史学家的身分取得的成就。我们也不难看出这个问题是怎样具体地闯入他的头脑中的。

他无疑是从古代的，即抽象的、美的观念出发的，也就是说，把美看做是在小型艺术的作品和人体姿态的形式（即形状）中表现出来的统一和多样性。除几何图案或花瓶和模塑物给予我们的快感外，这个理论实际上并不能说明任何较复杂的情况。严格地说，它甚至不足以说明我们对人的面部和姿态的最简单的欣赏，适足助长混乱。文克尔曼在一段文字中就毫无疑问地陷入这样的混乱

① 《古代艺术史》，viii. 2. 19。
② 同上书，viii. 2. 11。
③ 同上书，iv. 2. 23。
④ 同上书，v. 3. 4。
⑤ 同上。

中[1]，真以为只有一种单一的和始终不变的美的形式——完全不提个性——结果，就把美的形式和美的观念等同起来。美的观念当然象一切理智观念一样，是单一的和自我同一的。不过，我们并不准备把这种一时的错觉同他不断提到理想美的事实联系在一起，就仿佛这种理想在他看来基本上就在于这种抽象的观念——被错误地和一种单一的不变的形状等同起来的抽象观念——似的。相反地，在文克尔曼的著作中，"理想"一词始终是指对经验运用训练有素的知觉，因为他的理论的基础就在于古代的这样一种看法：只有把自然界的各种局部的美结合起来，才能达到最高美[2]。他知道，"理想的"形式，即经过观察者的心理活动修改的形式，并不一定是美的。他认为[3]，格威多的"理想的"天使长（据那位艺术家说，这是按照一种高于经验的心理形象描绘出来的）远不如他在现实中看到的人美，并且说明格威多在观察自然时有差错。因此，理想美的观念不是适足以缩小他的理论，而是适足以扩大他的理论。

毫无疑问，他的根本倾向是把这种纯形状的美（这种美所以意味着恬静，仅仅是因为运动要求改变轮廓）同雄伟风格的美，即崇高，等同起来。在那个拿纯净的水来打比方的著名譬喻中，[4] 我们 251 可以看到他在和自己争辩着：实际情况真有可能是这样吗？但是，看一看具体的东西，回想到比较显著的表现的各种变型，他又看出这是不可能的；他又看出雄伟的风格只表现了灵魂的一种状态，如

① 参看前面原书（即本书边码）第246页。

② 《古代艺术史》，iv.2.35。

③ 同上。

④ 参看前面原书（即本书边码）第249页。

果说美的风格表现了灵魂的其他状态的话。事实上，如果雄伟的风格通过它的单纯和形式美具有同一性质的话，美的风格也同样通过它的曲线的变化和魅力而和形式美具有同一性质，因此，我们就得到了前面所说的那种矛盾的但又可以理解的结果：真正的美——雄伟风格的美——不在明确的美的风格的范围以内，敌视美的因素在以美为其明确属性的那种风格中达到它的最大限度。这样，他就脱离了从他的前提中应该可以自然而然推出的结论。他没有发现美是和表现成反比的，而且他确凿地证明，在具体的东西中，两者永远是分不开的，而美又按照产生美的心理内容分为几个种类和类型。虽然他没有把这两种要素统一起来，因而两者在理论上仍然是对立的，但是在造型艺术的领域中，他却尽了一切必要的努力，来揭示美的各种变型和它的内容的发展是相符合的，而这种符合则在近代美学资料中占有主要地位。文克尔曼就这样“在艺术领域里替心灵发见了一种新的工具和一种新的研究方法”[①]。黑格尔的这一判断看来是以歌德的判断为根据的。歌德就谈到他发现了希腊艺术[②]。而对于英国读者来说，十分幸运的是，文克尔曼的英名也包含在我们最好的批评文献当中的一部著作里了[③]。

vii. 未被批评家所利用的资料　我们关于近代美学资料的叙述在这里结束也许是很合适的。我们并不打算论述那些没有引起批评理论的注意的艺术现象。关于绘画和音乐，我们有的谈得很少，有的根本没有谈到。要不是因为狄德罗提出一些富于启

① 黑格尔:《美学》，序论，英译本，第 120 页。

② 参看歌德的《文克尔曼和他的世纪》及佩特的《文艺复兴》，《论文克尔曼》。

③ 佩特的《文艺复兴》。

252 发性的奇僻怪论，批评界至今很难说认识到近代特有的这两种艺术中的绘画艺术是独立存在的，而歌德以前的十八世纪的美学批评界也没有向我们谈到过巴哈① 和亨德尔② 生活在这个时期的上半叶，格吕克③，海顿④ 和莫扎特⑤ 生活在这个时期的后半叶。在理论界着手研究本国的和熟知的现象以前，它不能不先跟着过去的传统提供的费力的线索走下去，因为它已经习惯于认为只有在那里才有美的宝库。但是，人们后来就发现，这个宝藏就藏在我们自己家门口，而在跟着那个线索走下去的时候，我们也从抽象的对比走到了具体的对比。在莱辛和文克尔曼以前，我们笼罩在传统和空洞公式的重雾中。经过他们的努力，我们就走上了把各个时代联结在一起的光明的人烟稠密的人生康庄大道。这个思想在莱辛的论文《审美教育书简》(1780 年)中得到总的表现。这样，解决一个具体的对比的时机就成熟了。而随着一个主要对比的解决，种种其他问题也都得到适当的安排。这些问题在总的框框造好以前，是无法各得其所的。过去，为美学哲学的大厦准备材料的人们几乎没有注意到音乐、风景画、哥特式建筑和抒情诗，现在，随着伟大的思想家大师开始制定基地蓝图，这些艺术门类很快地都各得其所。

viii. 过渡时期的征候　　最后，我们还可以再举出少数事实，来说明从历史上来看，资料怎样直接摆到了问题的面前，又怎

---

① 巴哈(Bach，1685—1750)，德国钢琴家和作曲家。——译注

② 亨德尔(Handel，1685—1759)，德国出生的英国作曲家。——译注

③ 格吕克(Glück，1714—1781)，德国作曲家。——译注

④ 海顿(Haydn，1732—1809)，奥地利作曲家。——译注

⑤ 莫扎特(Mozart，1756—1791)，奥地利作曲家。——译注

样变成了具体的理论。

在一七六四年，即文克尔曼发表《古代造型艺术史》的那一年，康德也发表了《关于崇高感和美感的考察》。到一七六八年，文克尔曼已经不在人世，有一位二十四岁的青年赫德尔对莱辛的《文学短简》表示不满，表示[①]需要再有一个文克尔曼出来，把文克尔曼在造型艺术领域中开创的有机的和科学的历史的新观念运用到希腊诗歌和哲学方面。一七三三年，歌德抛出了《葛兹·封·白里兴根》，即抛出了在莱辛看来很可恶的问题——莱辛自己的莎士比亚式的反抗问题，更重的是他发表了一篇论述斯特拉斯堡大教堂建筑的无与伦比的短文，公正地同时举起“哥特式”艺术的旗帜和富于特征的表现的旗帜。[②]一七七五年左右，狄德罗写出了《画论》[③]。这差不多就是他作为当代绘画批评家的长期生涯结束的标志。《画论》一开头就提出了那句著名的格言：**自然永远都不会不正确**。狄德罗可以称得起是浪漫自然主义的传道师。因为事实上，在整个早期的对比的时代，浪漫主义和自然主义这两个要素合成了一个单一的极端，同古典的和墨守成规的形式主义对立起来，只是到后来，这两个要素才互相对立起来。大概，浪漫主义和自然主义（即象征和模仿，理由已经在前面一章中说过[④]）的本质上的相互依存性从来都不允许，将来也不会允许浪漫主义和自然主义的对立具有根本的性质，虽然有时人们认为这种对立具有这种根

253

① 赫德尔：《德国文学片断》（文集）2,c. iv。

② 《全集》，xxv. 1。这篇论文最初和赫德尔及莫泽尔的文章一起发表在《德国的风格与艺术》中。

③ 歌德在1805年翻译这篇论文与其说是因为它有重大价值，倒不如说是因为它对美学史有贡献，并且是他自己的评论的根据。

④ 参看前面原书（即本书边码）第158页及以下。

本的性质。因此，我认为，狄德罗的论点——自然所造的一切东西都是整体的节约所必需的，因而都是“正确”的——对艺术发生的影响，要比歌德所设想的，深远得多。美究竟是在原则上敌视必要性，还是仅仅因为我们对合理性的认识不完善而敌视必要性，这个问题属于丑的美学范围以内，只有在丑的美学范围以内才能加以论述。在一个看来能够实际上无限扩大的界限以内，自然的必要性的产物过去一向在，现在也仍然在从丑的范畴转移到美的范畴中来，这纯粹是一个日常经验的问题。这种实际上无限的扩大从理论上来说是不是有个完，这是我们目前无法讨论的。

一七八一年，发生了三件在美学史上具有最重大意义的事件。莱辛的逝世切断了新的文艺复兴和旧的文艺复兴，即拉丁文艺复兴和希腊文艺复兴之间的最后桥梁；席勒的《强盗》的发表继续揭开天才时期的序幕——这一反动之于莱辛，犹如莱辛之于高特雪特；《纯粹理性批判》的问世开始了一场哲学革命。这场革命后来由美学问题和美学资料通过相互的溶合加以完成。当《判断力批判》在一七九〇年发表的时候，这个哲学问题已经被抽象地加以解决了，我们将在下面一章中努力说明这一点；而且，这种抽象的解决只需要经过具体的发展，就可以既变成一种真正的艺术哲学，并对未来的一般思辨产生重要影响。

254

因此，虽然从某一点上来说，歌德和席勒无疑都是莱辛和文克尔曼的直接继承者，但是最方便的办法仍然是在讨论过康德的美学以后，而不是在讨论康德的美学以前来论述歌德和席勒。他们两人都在一定程度上受到康德的思想影响，席勒还受到极深的影响。此外，他们和他们的同代人从我所叙述的运动中继承下来的

审美认识和表现也是在康德差不多独立地阐述了美学中的各种问题以后，而不是在这以前，才对哲学发生充分影响的。因此，我们先论述康德，再联系一七九〇年到一八〇〇年那十个多事的年头来论述席勒，歌德和其他人，那才符合事件的真正脉络。以后，我们就可以不再中断地探索后来的美学思辨潮流。这个潮流是由于把艺术和制作品当做人的精神的表现，当做同人的精神一起演变的东西来欣赏，并把这种欣赏和康德的抽象美结合起来才产生的。

第十章 康德——把问题纳入一个焦点

1．他同美学问题和研究资料的关系　前一章所叙述的近代美学资料，对康德的哲学并没有产生重大的影响。他的工作完全是在形而上学思辨的道路上进行的，而且是在这种思辨和具体的进化观念还没有会合之前进行的。有四十年之久，这位伟大的思想界的先驱在专业哲学的荒野中探索道路，并且终于把本国人民带到了自由的和人文主义的文化的新世界门口，而他自己，就我们所知，却从来没有能完全进入这个新世界。思想史上再没有比这更为引人注目的现象了。

我们必须记住，虽然康德的最有名的著作都是在莱辛死后，因而也是在文克尔曼死后很久才发表的，他却比莱辛早生五年(1724年)，只比文克尔曼晚生七年。他的第一部美学著作，名叫《关于崇高感和美感的考察》，发表于一七六四年，也就是文克尔曼发表《古代造型艺术史》的那一年，比《拉奥孔》发表得还早。这部著作的书名似乎可以说明，博克的论文(1756年)帮助他注意到这个问题。这部著作发表的年代(1764年)则说明，在新的文艺复兴正式开始以前，他的美学兴趣已经有了自己的方向。他在一七九〇年发表的重要美学论著《判断力批判》依然维持着崇高和美的划分。这部著作虽然明白地提到了博克的论文，却显示出他对当代的考古学

和艺术批评的动向丝毫不感兴趣。在这部论著里，我们的确可以在这里或那里找到一些得自卢梭的见解，或得自德·索绪尔的意见。但是，这些都是一些例外，适足以证明这样一条规则，那就是，康德虽然博览群书，却喜欢依靠他自己和别人新观察到的有关自然和人类的事实，而不喜欢依靠那些讨论书本和艺术的第二性理论。

因此，他对美的探讨可以由于受到博克和同类作家的启发而采取那种直接形式，并且也不能不带上在他周围酝酿的种种思想的痕迹。但是，在这个特定的关键时刻赋予这种探讨以极大重要性的条件却不是从以前的或当代的艺术理论中得来的，而是从一般哲学中我想称之为决定了"近代美学问题"的那个思想运动中得来的。在康德利用美和崇高的观念，作为主要工具，在自己的著作中把这个运动的各个因素整理成富于启发性的系统以后，那些异常迅速而幸运地相继出现的一系列伟大思想家，才靠了他的一些见解的帮助，把艺术和学术的资料重新加以组织，从而奠定了一种具体的唯心主义的形态。实际上，这种唯心主义也同样支配了十九世纪的美学和形而上学。中世纪精神和古代精神对立的解决——浮士德和海伦的结婚——大半是在哲学范围以外完成的。近代精神就是从这一对立的解决中产生的。这一对立的解决又是紧接在康德的体系完成以后那么一个时候才被带到形而上学思辨的范围中来的。这是因为康德的体系又用另外一些比较抽象的方式对这一对立作了解决。 256

2. 美学问题在他的体系中的地位　在重新组织哲学的毕生劳动中，康德可以说把三个根本问题当做自己的目标。这三个

根本问题是他置身于其中心的当时几个思想运动向他提出的。第一，他要对确有一个自然秩序的观点进行论证；第二，他要对确有一个道德秩序的观点进行论证；第三，他要对自然秩序和道德秩序可以相互协调的观点进行论证。其中，第一个问题是休谟向他提出的。这在《纯粹理性批判》中处理了。第二个问题是从沃尔夫学派继承下来的遗产。他在《实践理性批判》中对这个问题加以处理。第三个问题是从前两个问题的关系中必然产生的。这第三个问题所以突出起来，是由于有一种具有明确的近代特色、并为十八世纪启蒙运动所过分强调的认识：既有感觉能力、又有理智能力的个人，有不可取消的感官方面的权利，也有不可取消的理性自由的权利。康德虽然认为他在头两部《批判》中划定了自然和理性的消257 极性界限，从而确立了自然和理性的形式上的相容性，但他后来又不可避免地不得不提出某种较具积极性的调和。他在一七九〇年发表的《判断力批判》中进行了这种尝试。一七九〇年这个年头是值得记住的，因为后来的十年是文学史上一段不平凡的时期。

头两部《批判》的内容，可以用通俗的语言说明如下(我们所以要说明这两部《批判》的内容，只是为了要阐明康德同美学理论的关系)。

当我们从逻辑结构上来考察一下自然科学体系的时候，我们马上就会知道，虽然这个体系的对象材料无限繁多，但却具有某些共同的特点。这些特点看来是和它们的智力本质分不开的。用近代语言来说，这些就是用最形式的表达方式来表述的自然的统一性规律，充足理由律及其附属形式因果律，更具感官性的关于空间和时间的抽象概念就更不用提了。不管我们用什么名称来称呼这

些原则,运用这些原则只不过是运用我们的智力和知觉力的别名。而且,除非是讨论关于思维的理论,我们在习惯上也并不去追究这些原则从何得来,或者我们又是凭什么权利来运用这些原则的。如果今天有人在这个问题上质问我们,我们大概会设法根据对于知识的分析来证明:没有这样一些原则,我们就无法从事科学工作,而且我们在经验上也无法为怀疑这些原则的有效性的下述看法找到根据。这种看法就是:我们完全可以抛弃这些原则,采取另外的办法,从而使我们的知识可以少一些人为的因素。

这种论证的方式表达了穆勒[①] 力求证明经验公理的那种努力对我们的思想所产生的结果。如果抛开由于当时的特殊的思辨环境而产生的技术性细节和条件的话,这番论证似乎和《纯粹理性批判》的内容并无二致。

不过,从严格意义来说,这种论证并不是很能令人信服的。按照这种论证,智力对知觉材料的必要关系就只限于一个狭小的范围了。这种论证在论及经验中我们所无法控制的要素,即物质实在中不能由智力的形式公理加以确定和解释的要素时,也使我们完全处于不可容忍的迷惑不解中。我们知道,在我们所能认识的范围内,关于自然的知识,通过必要的过程而形成一种见解,认为自然的各个部分是以无限序列和共存的方式互相依存的。我们看不出有任何根据可以假设,这样带到我们心灵面前的自然实在,即包括我们自己的自然感觉和感情在内的实在,一定要继续同我们的智力保持任何一致,或者要对我们的道德的或幸福至上主义的要求作丝毫考虑。 258

① 穆勒(Mill,1806—1873),英国哲学家。——译注

这样，认识就局限于各部分之间的必要的相互联系。包括这些部分的体系是否是一个完整体系，是不得而知的，也是没有根据可加以推测的。这样的认识就是康德所说的“理解力”的作用。为了容易理解起见，我们不妨把这种理解力比做“科学的眼睛”。在这种科学的眼睛下，任何道德上的或物质上的灾祸，只要它的各个因素被认为是按照因果律互相联系着的，就不是无规律可循的①。《纯粹理性批判》想要证明，只有在可能的知觉范围内作用着的这种“理解力”才能获得理论性的知识。整体只可以从它的各部分来认识，作为整体是无法认识的。因此，理性（也就是认为每个部分必须与整体相关联并且必须在整体中才具有意义的思维的那个方面）并不具有严格理论性的作用，也不能成为任何理论性命题的来源。理性在知觉经验范围内是没有地位的②，因为整体作为整体是不能在那里出现的。理性在知觉经验范围以外，也没有地位，因为对于整体的明确认识怎么可能在一个根据假定并不存在对于各部分的知觉的领域内出现呢？因此，理性的种种观念，即关于整个宇宙的性质的种种观念，如关于上帝的观念和关于自由的观念，是不能得到理论验证的，不管是在知觉经验的范围以内也好，在知觉经验的范围以外也好。因为，纯粹理论给我们提供的是自然界必

① 参看作者的《逻辑学》，ii. 214。所引证和批判的赫胥黎教授的文章（《当代评论》，1887年2月号）。

② 在这里，我没有提及把理性的诸观念“经过调整”运用到知识上去。通过这种调整性的运用，探索者须要在知识的对象中找到充分的物质秩序，以便使科学成为可能，虽然他决不可在理论上断言存在着这种秩序。这一原则事实上是关于知识的一条物质公设，同穆勒的“统一律”相似，如果我们把“统一律”理解为不但是指“A 等于 A”，而且是指“认识是可能的”话。把这个原则插入到《纯粹理性批判》中，就是从头开始对康德二元论作了修正。

然性的世界,而在这个世界以外,是不可能以理论上的确定性来肯 259
定或否定任何事物的。

一旦我们在思想中把整体和部分加以抽象的划分，这个结论就是不可避免的。如果我们要问，脱离理性的理解力为什么不象脱离理解力的理性那样表现出是一个空洞的虚构,答案就是,在通过研究一个体系的各部分来接近一个体系的时候，我们不知不觉地会使各部分从属于一个权宜的、即不完善的整体,例如，把宇宙看做是一个在空间和时间上无限的物质实在。这样，我们就可以暂时整理出我们的经验，而把各部分的整体性方面所固有的各种困难撇在一边。因此，黑格尔说:“没有理性的理解力勉强可以成立,没有理解力的理性则是没有的。”这句话里包含着实践的真理。我们今天看出,康德的抽象是不能成立的，但也不必因此而自诩，除非有朝一日我们可以完全确定，我们自己已经明白为什么一切必然的联系都必须建立在某一给定实在内部部分对部分的关系中。

到这里为止，如果把理性诸观念经过调整运用到经验范围以内这一条可以除外的话，康德就只不过是在自然界的必然世界和理性的自由世界之间划了一条纯消极的界限而已。很明显，理性在这两个世界的观念中是起作用的，但却是以初看起来不相容的方式在起作用。

在《实践理性批判》中，我们可以找到这条界限的补充方面。我们大家都知道,要想活下去,不管我们是否承认，我们都必须接受某些简单的信条,比方说,食物给人以滋养,语言具有意义,人不会无缘无故地或突然地变成老虎,总之,一切必需做的行为也是可

能的。从某种这样的基本立足点出发，我们都可以充分领会被人可笑地加以歪曲的康德所谓的实践理性。作为一个有意志的生物，人不能不把某些行为的目的和原则摆在自己面前。于是，行为放射到物质实在的世界中去，而且，我们现在已经认识到，这种行为确实是通过人的机体，同那个世界及其必然性发生最密切的关260系。但是，按照前一部《批判》中的原理，关于在物质实在的世界内实现人的意志的可能性或不可能性，因而也就是关于神的存在，关于自由和不朽的真实性，我们是无法作出任何理论命题的。然而，这些未经确认的理性诸观念(根据这些观念，理性认为整个宇宙的性质具有一种超乎知觉经验的统一)却可以指导人对生活的实践态度。虽然他可以说这些理性诸观念的对象确是实在的，但他说不出为什么如此。不过，他却立志要按照这些理性诸观念来实现生活。因此，如果我们用近代术语把这个问题的实质翻译过来的话，我们就发现，康德只是求助于他认为在道德生活中实际上可以实现的道德秩序。只有这个——作为理性和自然的会合点的道德生活，这种生活在行为中表现理性和自然的相容性——我们才应称之为实在。这样一种观点在今天应该不是不可以理解的，因为，尽管这种观点自相矛盾，人们现在却非常广泛地持有这种看法。谁要是认为有一个作为整体同任何理性目的都毫不相干的宇宙，但又认为实际上可以肯定，道德是可能的，而且由于生活同更高尚的尘世未来有着内含关系，因而值得生存的话，他们就能够理解康德关于实践理性的理论。

因此，自然的世界和自由的世界这两个互不相关的世界是根据可以区别开来的两类事实——科学的事实和道德的事实——建

立起来的，而由于两者之间的严格的消极的界限，也就是说，由于一种无知的必然性，两者的互不相容性被认为是无法证明的。

如果不进而把这两个世界加以调和，设法使这种观点完备起来，这种观点是不很可能获得人们默认的。这种需要在《判断力批判》一书导论的下述一段中，讲得再也明白不过了：

"现在①，在自然概念的领域，即感觉界，和自由概念的领域，即超感觉界之间虽然固定存在着一个不可逾越的鸿沟，以致从前者到后者（即以理性的理论运用为媒介）不可能有过渡，好象是那样分开的两个世界，前者对后者绝不能施加影响，但后者是应该对前者具有影响的。这就是说，自由概念应该把它的规律所赋予的目的在感性世界里实现出来。因此，自然界必须能够这样地被思考：它的形式的合规律性至少对于那些自由规律所给予的、要在自然中实现的目的的可能性是可以互相相容的。因此，归根到底，我们就必须有一个基地，使得作为自然界基础的超感觉界和自由概念在实际上含有的东西能获致统一。这个基地的概念虽然在理论上或在实践上都不能认识基地本身，因此也不具备特有的领域，但它仍旧可以使这一个世界的原则所规定的思想方式演变为另一个世界的原则所规定的思想方式。" 261

康德在这里准备把一个崇高的地位赋予审美判断和目的判断的内容。这个崇高的地位就是充当这两个世界的会合点，充当理性在感官世界中的代表和感官在理性世界中的代表。我们以后就会知道，这种审美判断和目的判断的内容同现实和艺术中的崇高和美，以及有机自然界的种种产物是吻合的。这样，对于似乎不

① 《判断力批判》，《全集》，4.14。

可分割地体现着一个观念的实在客体所赋予的突出重要性，就成了后来具体唯心主义由之产生的胚芽。

3. 为什么审美判断是美学问题的解答　判断力的运用所以成为所需要的会合点的原因，用康德的术语来叙述，听起来是非常奇怪的。他说，判断力是沟通理解力和理性的桥梁，正象快感和不快感是沟通认识能力和欲望（意志）能力的桥梁一样。判断力是反思的，而不是决定性的，并且使自身具有自然界中的合目的性的概念，就仿佛有一种智力对包罗万象的自然界赋予一种统一性，使它符合我们的认识。这种对我们的认识或领会力的符合，在知觉到的时候，能引起一种快感，这与符合我们的欲望所引起的快感完全不同。这种快感就是审美判断中的宾语。由于它是一个对象的表象单单靠它的形式所引起的快感，所以它虽然是主观的，却是具有普遍性的。当宾语不是一种快感，而是一种对目的观念的关系的时候，那我们所得到的就是目的判断，而不是审美判断了。

262

撇开目的判断不谈，我们可以把这段充满术语的阐述改写如下。每一种判断都可以看做是把部分安置在对于全体的关系中。固然，如果我们把理解力和理性分开，在理解力或理性中都不能没有判断，然而，象我们在前面看到的，事实上，这种分割，除了有个程度问题之外，纯粹是一种虚构。因此，说判断力是理解力和理性之间的中介，其实只不过是说，一切判断都是综合，因此，典型的判断，就其最主要的类型而论，总是倾向于把各部分的关系归集起来（这假设是理解力的范围）而服从于一种统一或整体性（这假设是同“理性”所强调的观点相符合的）。而且，这样一种各部分的统一，无疑地要逐步渐次变为一种有用的概念，即合目的性概念。我

们只要想一想目的观念在决定把有意义的名称加于我们称为“万物”的东西时多么重要，这一层就可以充分了解了。个别“事物”的概念，如果离开了有机的和人造的产物是否还会存在，是值得怀疑的。因此，把对于对象富有特征的形式的知觉，强调地称之为判断，是很自然的，因为这至少是把各部分综合为整体的一个突出例子。正因为如此，判断力才被看作是理解力和理性之间的中介，合目的性观念才被当作是指导它的思考的不可分割的或者说**先验的**原则。

快感和不快感也可以看做是沟通认识能力和意志或欲望能力的桥梁。这显然是因为这种感觉是一种往往同行动或实用兴趣相伴同的特征——当单单以快感和不快感形式存在时，也就是和实用兴趣或满足无关时，它就被认为是行动和理论之间的中间物。这种讨论在某些地方① 同亚里斯多德关于纯认知活动给予我们快感的论点相仿。但是，康德的意思还不止于此。他的意思是说，对于对象的知觉同主体的心理能力之间的符合弄清楚了，因此，主体 263 就能在想象力和理解力之间的关系方面受到和谐的影响。我们必须假定，这是指想象中或图象知觉中所呈现的形象，以某种方式适合理解力的需要，或者适应于理解力的规则。我们在这里遇到的困难和以后一直要遇到的困难都是：这些公式怎样适用于各种不同的美的对象的个别特点。想象力和理解力之间不同的和谐是不是与不同类型的美相关联。

这样，审美快感就把欲望和认识两方面的特征结合起来，正象判断力的性质在合目的性的观念中把理性（统一）和理解力（多样

① 导论，第六节。

性或变异性)这两方面的特征结合起来一样。看来,这就是为什么选取“审美判断”来当作自然和自由之间、理解力和理性之间、可感觉的东西和可理解的东西之间所需要的会合点的原因。

审美判断的居间地位,突出地表现在康德所提出四个悖论(paradox,又可译“矛盾”——译注)中。这四个奇论分别同康德在《纯粹理性批判》中用来确定理性本质的四组范畴相适应。我们将把这几个奇论逐一地加以论述。

在质的方面,鉴赏判断是审美的。这就是说,构成这种判断的宾语的快感是与一切利害无关的。所谓利害,被定义为一个对象的存在的观念所引起的快感。这种快感同对象的单纯表象或感性观念所引起的快感是有区别的。因此,美既和愉悦性有截然区别,也和善有截然区别。后两者分别同欲望能力的低级形态和高级形态相适应。而欲望能力在这两种形态中都牵涉到“利害”。

在鉴赏判断的量和语态方面,他认为美是普遍而必然的,但又没有受到反思性观念的干预的一种快感的对象。因为这个缘故,普遍性和必然性本身都是主观性的,而不是客观性的。康德并没有把鉴赏判断的量的方面和语态方面放在一起论述。我却把两者放在一起,原因是,按照近代逻辑学,我们很少把量和语态,普遍性和必然性加以区别。

在鉴赏判断的量的方面,美同愉悦性和善是有区别的。美所以同愉悦性有区别,在于它的普遍性,因为我们在对美的判断中要求一致,而食品和饮酒方面的嗜好(鉴赏)却是没有什么好争论的。264 美所以和善有区别,在于不存在反思性的观念。关于这两种区别,我们不必在语态方面加以重复论述了。结果显然会是一样的。

在鉴赏判断中所包含的关系方面，美是一个对象的合目的性的形式，只要这个对象能在没有目的观念的情况下知觉到。因此，美又和愉悦性区别开来，因为后者牵涉到一个明确的主观目的，也和善区别开来，因为善涉及一个目的的观念，不管这个目的对于对象来说是外在的，象在有用性的情况下也好，还是对象所固有的，象在完善性的情况下也好。因此，完善性即令在被含混地思考之下，也不象沃尔夫学派所设想的那样和美一样，而是另外一种东西。不管在思想多么混乱之下，我们也不能把完善性归之于一个对象而又不把某种目的观念作为判断的标准加于这个对象之上。

在康德看来，"合目的性的形式"首先与我们的想象力和理解力处在一种和谐的关系中，因此，初看起来，我们不知道究竟应该把这种"合目的性的形式"看做纯偶然的呢，还是应该把它看做是依存于一个对象的那种有机统一的外形，即"没有目的的合目的性"一语向我们提示的那种外形。看来，我们值得把说明康德怎样理解他的这一悖论的那个脚注转引在这里。

"人们可以作为反对这个(对于美的)说明的例子这样说：有一些事物，人在它们身上见到一个合目的性的形式而不能在它们身上见到一个目的，例如常常从古老坟地里掘出来的石器，上面具有一个好象是用来插入把手的洞。这些石器固然在其形状里暴露出一种合目的性，然而人们并不知道其真正目的，因此不被认为美。但是，人们把它们看做一件艺术产品(原文如此，我们可以认为这是指工艺美术)，这就已经足够使人必须承认它们的形状是与某种用途和一定的目的有关。因此在对它们知觉之时也完全没有直接的快感。但与此相反，一朵花，例如一朵郁金香，将被视为美，因

为在知觉它的中间具有一定的合目的性，而当我们判定这合目的性时，却不能指出任何目的。"① 因此，看来，知觉的和谐有赖于对265 和谐的知觉，虽然关于后者的客观性，不可能提出任何明确的阐述。

对于哲学来说，审美意识的地位和性质是由这四个悖论所最后决定的。只是这四个悖论断定鉴赏判断是"主观的"。这个限制要由康德的继承者来明确地予以消除。

i. 审美意识的界限 审美意识现在已经得到了它的最后的消极性的定义。一方面，它和抽象智力的领域有明确的界限，另一方面，它又同感官愉快和道德满足的领域有明确的界限。如果说，后面两个对比，即审美兴趣同实用兴趣的两种形态之间的对比，有赖于不容易用心理学术语加以表述的一种常识性的区别(即存在和现象之间的区别)的话，我们就会发现，可以使这种区别成立的说明是康德自己提供的。给古代最伟大的思想家带来极大困难的审美兴趣的特殊性，自经康德深刻阐发以后，就永远不再被严肃的思想家所误解了。黑格尔说，他在《判断力批判》的导论中找到了"关于美的第一个合理的字眼"②，我们很可以同意黑格尔的这一评断。

ii. 审美意识的积极本质 此外，审美意识现在还按照它的积极本质，被承认是感官和理性的会合点。从我们迄今关于这个问题的探究中，已经可以看出，这个结论是势所必然的，不过，康德

① 《判断力批判》，第 87 页，脚注。

② 《哲学史》，iii. 543。他正好引证了这样一个句子："如果一个对象的形式(不是对它的知觉的物质要素，即感觉刺激物) 被判断是这样一个对象的形象给人的快感的基础的话，这个对象就是美的。"

凭着他通常的镇静而大胆的态度，却是制定一些特殊原则的第一人。这些原则巧妙地描述了我们对美的日常经验，但是按照抽象的形而上学看来，这些原则却似乎又是最明显的自我矛盾。一种快感同实用兴趣毫无关系。它有赖于一个被知觉的内容的合目的性。它虽然始终是一种纯粹的感觉，完全没有明白的目的观念，类别观念，前提和结论观念①，却具有普遍性和必然性——这样一种感觉，在感觉论哲学和唯智论哲学看来，都完全是不可能的。它不是感官愉快的一种澄清形式，它也不是一种混乱的完善性观念。这些说法都不过是想要在完全不充分的基础上解释它的尝试。它是真正的感觉，又是真正的合理的东西。康德所阐述的悖论就是这样。它引导到一个绝望的"死胡同"，除非在感觉，感官或自然，同理性、智力或自由之间有一种统一，而且这种统一不是偶然的，而是固有的。 266

iii. 鉴赏判断的"主观性"　但是，在所有这些别的矛盾之上，他又增加了一个限制。人们乍一看来总以为美感在康德心目中一定占有一个中心地位。这项限制则显然取消了这种中心地位。我们必须始终记住，鉴赏判断是"主观的"。"鉴赏判断"一语说明康德的理论有一部分是从英国前辈那里得到的，也说明他不能不把整个问题从感觉论者和经验论者的偏见中提出来。"鉴赏判断"对认识毫无贡献。它只表达了在进行一定的知觉时我们自己的各种力量的活动当中那种被感觉到的和谐。我已经谈到过我们所感觉到的和谐在多大程度上包含着对象中的和谐。不过，乍一看来，在他的一般用语中，康德却竭力提防自己得出任何这样的

① 必然性就是判断中前提和结论的关系，"如果 A，那么 B"。

推论。我们经常遇到象这样的用语:“我们认为,我们称之为美的一个对象的观念可以给予人快感,这种快感具有普遍的、主观的有效性。”一种具有普遍有效性的感觉怎么能依然保持把客观性排除在外的那种主观性呢?整个这种看法岂不是一个纯粹的自我矛盾吗?然而,后退的道路是没有的。康德顽强地坚持他的论点是正确的。美的确是主观性的,它存在在知觉者身上,它为知觉者而存在,而不以任何其他方式存在。但是,它的主观性并不妨碍它也是客观的。康德实际上是这样说的,不过,他没有明确地这样说。当人们明确地说出这一点时,抽象的主观性这个限制就取消了,二元论传统的两个世界的界限就被打破了。

到现在为止,我们看到,鉴赏判断被认为是一种心理现象,具267有一些矛盾的属性,只能用我们可以提出、却不能肯定、更谈不上证明的一些假定去加以调和。我们现在必需来考察一下这种认识怎样在康德手中和他的继承者手中先后发展成为一种具体统一的概念,由美学科学从美的欣赏和制作意义上加以证明,并由其他哲学方法在自然史和人类史上加以证明。观念在实在中固有。这种固有性是客观唯心主义的根基。关于这种固有性,美感则提供了最简单和最明显的例证。

4. 康德美学中抽象和具体的冲突　我们说过,康德美学理论的出发点是鉴赏判断。这种判断有赖于知觉者和被知觉者之间的事实上的一致。这是关于感觉的美学和关于纯形式的美学的共同萌芽。感觉美学和纯形式美学虽然是两个抽象的极端,实际上却是不可分割的。某些知觉中的未经分析的无关利害快感资料乃是某些知觉对无关利害快感提供的未经分析的资料的一个方

面。这些观点由于都同审美判断中的推论唯理论相对立，因此具有为美感的直接性辩护的功绩。不过，这些观点由于误认为这一具体的直接性也就等于不存在任何可以用理论加以分析的意义，因而也就把美贬低为毫无性格和意义可言了。

康德的原则是，没有抽象的概念，就不可能有客观的判断，而美则不牵涉抽象的概念。只要康德绝对忠于这一原则，就可以由此得出结论说，美的快感，虽然具有理性的种种形式属性——无关利害性、普遍性、必然性——，然而按照假定却是毫无内容的，也就是说，虽然审美快感是靠了对这些形式进行观照而产生的，就这些形式的积极意义来说，美的快感中却没有任何明确的内含。

康德从来都不承认鉴赏判断可以是客观的，但是他又在一定程度上把阻止他承认这一点的两项原则加以修改。他虽然没有肯定地说没有明确的抽象观念，也可以有客观的判断，但是他承认美的形式可以通过它对不明确的观念的关系而具有丰富意义①。他不承认鉴赏可以涉及理智概念，但又说它是一种可以传达的感觉的官能，他还指出鉴赏的一些较高级形态的特点就在于同客观的和抽象的观念有密切联系。只是为了使他的论点完整周密起见，他才认定鉴赏判断有了这样的联系时是“不纯的”。 268

孤立的乐音和色彩马上就引起困难了。它们具有审美形式吗？如果它们有审美形式的话，这种审美形式又在什么地方？如果它们没有审美形式的话，那就不能说它们具有同感官愉悦性相区别的美。如果是后一情况，在理论中就要接受一种极其危险的连锁推理法。如果有一些孤立的感觉——如那些参加到美里面的

① 参看《鉴赏的二律背反》及其解决，《判断力批判》，213 页以下。

感觉——其中只有愉悦性而没有美的话，美又从什么地方起开始从愉悦性中产生出来呢？

康德在某种程度上准备承认简单的乐音和色彩具有富于意义的形式。这是具体的意义第一次寓于他的抽象的鉴赏判断之内。他说，简单的乐音和色彩所以美仅仅因为它们是纯粹的，而且只有当它们是纯粹的时候，它们才美。他解释说，所谓纯粹就意味着没有因为混合而陷于混乱。他实际上竟然说，混合的色彩和乐音（从这个意义上来说）是不美的。这种说明同柏拉图有相仿之处，但是不论根据物理分析来看，还是根据直接的知觉来看，都是无法解释的。耳朵和眼睛并不一定能告诉我们，哪一些色彩和声音具有最纯粹的物理原因，即令感官或科学能觉察出乐音或光谱色彩的混合来，我们也不一定会断定那种混合没有审美上的纯粹性，更不要说是审美上的美了。没有偏见的知觉会把一种原色（红色、绿色或紫色）或一支音叉的乐音（少数完全没有和声的声音之一）选出来当做纯粹的典型吗？

或许正是因为多少意识到这种困难，康德才又提出另一见解。这一见解至今仍有复活之势，只不过形式不同而已。他表示，构成乐音和色彩的刺激原因① 的有节奏的震动可能不但对感官器官产生影响，还能为意识所实际觉察（对于这一点，康德"仍然有极大的怀疑"）。如果是这样的话，色彩和乐音就有了作为复合物的统一体的形式品质，这样就有权利自称是美的。

269

康德就这样力图在统一，或者多样性的统一中去寻找简单知

① 在物理理论方面，康德参考了欧勒（Euler，1707—1783，瑞士物理学家——译注）的著作。

觉的形式。我们简直不能怀疑，在他的心目中，统一或多样性的统一同整体性概念有着关系。这种整体性概念是一种超经验的理性观念，因此，对认识来说是不确定的，但对实践来说则是有调整作用的。我们在后面可以看到，在他看来，审美性的观念乃是理性观念的附属物。

但是，这种有意义的形式学说是否站得住，他是没有十分把握的，因此，他有几分倾向于否认色彩的美为美，而把它仅仅看做是提高了线条的可见度和价值的视觉刺激。在这里，他把形而上学的"形式"——作为一个有意义整体内各部分的关系——同作为可见物体的形状的"形式"混淆起来。很明显，形而上学上的和美学上的形式既包括线条轮廓或固体轮廓的和谐，也包括色彩组合的和谐。

即使我们承认(这一点还有很大疑问)单独的乐音或色彩可以孤立起来考虑，这样孤立起来之下它们的审美品质也依赖于种种不同的微妙暗示①，纯粹性的观念只是其中之一，因为它是多样性的统一的一种，并且不是单单从这种统一的事实中产生出来的。罗斯金关于纯粹性的论述②说明了这一观念包含着多少明确的意义。康德一方面想要万无一失地抱着审美快感的抽象资料不放，另一方面又意识到如果他不能给它找到一种内容，他的形式说就空洞无物了。他在这两种想法之间动摇不定。上面所说的正是他这种动摇的一个典型例子。

---

① 参看鲍尔温·布朗(Baldwin Brown)的《美的艺术》，第98节。我们在色彩和乐音中找到的道德意义，"勇气、欢乐"等等，就是康德自己阐发出来的。

② 《近代画家》第2卷，第73页以下。

柏拉图是把非常基本的几何图形同单独的乐音和色彩相提并论的，但康德却把非常基本的几何图形从美的领域中排斥出去了。他认为，基本几何图形太接近于暗含着抽象观念了，以至无法同美的非反思性质相和谐。在这里，他又表现出他对具体的内容怀有不必要的恐惧。非常基本的几何图形背后的抽象观念可以说并不能妨碍它们把轻微程度的审美快感赋予直接的知觉。这是由于它们表现了某些品质的缘故。

270　此外，关于自由美和依存美——后者还包括理想——的理论[1]也十分清楚地显示了康德在设法把积极的意义和鉴赏判断联系起来的时候所遇到的困难。

"自由"美不凭借任何明确的概念，欣赏它的鉴赏判断是纯粹的。"依存"美受明确的目的概念的约制，因而在这个范围内就破坏了没有目的的合目的性原则，欣赏它的鉴赏判断也就没有了纯粹性。

根据这一区分，不仅最低级的美(以后的哲学界一致称之为从属性的美)，而且最高级的美也都被列为依存性的。建筑明显地服从用途，因此我们看到康德把建筑物的美列为依存美，是不感到惊奇的。出乎我们意料之外的是，康德竟然称图案设计之类装饰艺术为"自由"美，因为它不一定要描写受一种积极观念约制的任何对象。我们会很自然地把装饰美看做整个来说是附属于建筑的，要受人类的使用的约制，因此象建筑一样是依存性的。不过，康德一定会坚持，就连建筑也具有非常广泛的可能的目的，因此虽然严格说来是依存美，同理想美比起来，仍然是自由美。

① 《判断力批判》，第16、17两节。

自然美，除了主要被认为对人有用的对象——如马匹，（果）树——的美以外，都是自由美。我们必须注意到其所以如此的原因。这个原因只不过是，我们无法把任何目的观念加于它。一朵花的美是自由的，因为"除植物学家外，没有人知道一朵花到底是一样什么东西（"Was eine Blume für ein Ding Sein Soll"），而且在判断它的美时，就连植物学家也根本不考虑这一点"。我以为，我们应当把两种对目的的认识区别开来。一种对目的的认识使我们能够评定有用或完善。我们不应承认这种认识有审美价值。一种对目的的认识使我们能够欣赏有机的统一。我们应该认为这种认识丰富了审美洞察力。我倒肯定认为，除植物学家外，没有人能真的感受到花朵的美。因此，如果说花朵的美同一幢房屋或教堂的美相比是"自由"美的话，那倒不是因为我们不知道花朵的目的，也不是因为象在伟大的艺术作品中一样，它们的目的是为表现而表现，而是因为我们所必须称之为它们的目的的那种东西同它们自己的存在是一体的，而且，这种目的虽然通常要受到其他生命①的制约，却不因为同其他生命的关系而在任何时候被割裂为二。因此，对于我们，花朵由于是一个合理的统一体，始终是和谐地具有表现力的。一切对象，就连艺术作品也在内，都受外部因素的制约。给人类生活的装饰工具印上从属性印记的不是同条件或目的发生关系这个事实，而是人的意志有力量引入的体系内部各种目的的显著冲突。 271

按照康德的说法，最具依存性的美和最不自由的美就是能够有一个理想的美。不论是低级的依存美还是中间性的自由美都不

① 昆虫的生命。

可能有理想。一个理想只能由客观的合目的性来确定，而客观的合目的性按照假定是在美的范围以外的，因此，永远不能根据纯粹的鉴赏判断来评判，而只能根据部分理智化的鉴赏判断来评判。理想就是指同一个理性观念相适合的一个具体实在物的表象或想象。

因此，理想有两个要素。第一，在人类的每一种种族或动物的每一物种中，都有一种未知的类型，或者说自然的意图。这样一种类型是通过想象力的自动作用形成的。想象力的自动作用可以从所见到的几千个个人中得出一种平均的形状来。为了说明这个过程，康德指出这就好比是把视觉形象重叠在一起。高尔顿[①] 把照片叠合在一起以求得一般形状的方法就是由此得到启发的。动物的每一物种都要呈现，人类的每一种族也都要呈现并具有一个如此形成的“标准观念”；而这就成为那个种族中存在的并为那个种族效力的美的表象的基础，或者必不可少的条件。康德这样就把平均形状看做是了解自然意图的钥匙并且认为黑人和中国人的鉴赏力大概受到他们所熟悉的类型的制约。这两种说法都和雷诺兹在《闲散者》杂志上提出的说法相仿，也和黑格尔的见解相似。黑格尔就根据这个理由贬低单纯的“鉴赏力”。

在康德的论述中，我们必须指出的是他对“标准观念”的态度。从他的用语中可以看出，他最初也象雷诺兹那样，当时认为这种“观念”是美的理想。因为他在《判断力批判》头几版中就这样说，而且至今在讨论中仍在使用“美的标准观念”一语。但是，后来他又看出这种平均的类型没有多少内容，因此《判断力批判》现在明确

272

① 高尔顿(Galton,1822—1911)，英国自然科学家。——译注

地说，这种平均的类型不可能包含任何表现一个人的特征① 的东西，因而不是美的，而只是正确的②，它在人身上所揭示出的相貌的平均正规状态通常都是平庸的心灵的征候。不过，它所显示的标准的比例却是真正的美所依据的界限或必不可少的条件。

严格意义上的美的理想是超过它的某种东西。只有在人类身上，它才有意义。美的理想在于通过人体的形体外观而作出的道德意义启示。没有它，对象就不能给人普遍而积极的快感——同"正确性"给予人的纯习惯性的和消极的愉快有别的普遍而积极的快感。它是艺术家要解决的最大问题，要解决这个问题就需要有种种纯粹的理性观念和巨大的想象力。但是，由于这样确定的标准要求对人构成一个明确的概念，把人作为一个目的，因此，"根据这样一个标准进行的判断永远都不可能是纯审美的，按照一个美的理想进行的判断也不是单纯的鉴赏判断。"所以，按照一个理想所判断的美不是自由美，而是依存美。这样一来，它就只差一点没有被承认是客观的了，因为虽然作为美，它不是客观的，但由于使它成为依存美的那个概念，它又是客观的了。

可是，如果我们把美看做是从属于道德的，或者说是按照明确的道德的诸观念的标准来判断的话，它就无疑是不自由的，即依存的。但是，如果我们把生活和理性的内容带到美中来，并且不是把这种内容当作道德的表现来感知，而是当作在道德中也可以以找到的那种合理性在另一种形式中的表现来感知的话，那么我们首

---

① "特征"是近代美学的中心观念、歌德在 1780 年的《德国的建筑艺术》中对这个观念竭力加以鼓吹；但是它在康德的著作中的出现却是值得注意的。

② 德语为"Schulgerecht"。

先就打破了把理想美局限于人的范围——因为在整个自然中都有合理性——其次我们就打破了最高度的美也就是最不自由的美这一奇特的奇论。那种最广泛地和最深刻地揭示精神力量的美并不是最富于依存性的美，而是最自由的美，因为除了构成它自己的 273 内在本性的那种目的，即理性在感性形式中的表现以外，它不包含任何目的。显然，康德是感觉到这一点的，实际上也认识到这种美的真正地位，但是，在尝试把它包括到自己的形式资料——即鉴赏判断——中去的时候，他却失败了。

不过，康德虽然凭着一种惊人的韧性逼近他的主题，象围攻一座城市一样，从四面八方挖掘地道，向它进攻，但他仍有很多保留，影响到鉴赏判断的这种未经承认的客观性。举例来说，他很明白，鉴赏所涉及的是一种“常识”——并不是运用抽象观念的理解力，而是某种共同感受力。他认为，在万不得已的时候，这也许可以说明理性的一个要求：应该使感官在它的种种表现中相和谐或者相调和。① 至少，美感所特有的可传达性从最原始的时代就赋予美感以高度的社会兴趣，虽然这还不是对美本身的兴趣。这一论点既然是一种强调艺术的社会起源和节日起源的重要近代观点② 的先声，又是对这一近代观点的批评。

此外，在他开始考虑在鉴赏力之上还必须再增添些什么东西才能构成美的艺术中的创作能力时，他断定这种必须增添的东西就是“天才”。使用这个概念，他分析了当时还没有过去的“天才时期”的口号，而丝毫没有联系任何历史事实。他认为天才的本质就

① 《判断力批判》，第92页。

② 布朗教授的《美的艺术》，第一卷。

在于描述种种审美观念的能力，而审美观念则是任何概念都不能道尽其意蕴的想象性的表象。在这一方面，它们是理性观念的对等物。[①] 理性观念也不是任何表象所可以充分代表的。

如果我们要问一下审美观念为什么是理性观念或理性公理的对等物，我们就发现这种关系是用明确的象征主义理论加以解释的[②]。在他看来，一个象征就是一种知觉或表象，这种知觉或表象代表了一种概念，但并不是作为一个约定俗成的单纯的符号来代表，也不是直接地但抽象地作为一个“图式”来代表，而是间接地，但又是恰当地靠了制约着我们对“象征”和被象征物（或观念）所进行的反思的规律之间的一种类似性来代表。例如，如果一个君主国家是一个立宪国家的话，我们就可以把它看做是一个有机体。如 274 果这个君主国家是一个专制国家的话，我们就可以把它看做是一个机器。有机体和机器就是象征。在这两种情况下，有机体和机器是不是分别同那个君主国家相似，决定于我们认为相比较的事物是不是都服从相似的聚合原则。

如果我们对象征主义作这样理解的话，美就是道德秩序的象征[③]，而这种秩序就是鉴赏判断归根结蒂所指明的那种仅能用智力理解的实在，或者说超感官的实在。康德的四个悖论都认为美具有半理性性质，表现在这种半理性性质上的正是这种关系。根据这个理由，对于自然美的兴趣也就是智力优良的征候，因为理性不但希望它的观念或要求具有有效性，而且希望它的观念或要

① 《判断力批判》，第185—186页。

② 同上书，第231页。

③ 德语为“sittlichkeit”，第232页。即令在康德的著作中，这个词都不完全具有英语词“morality”的那种孤立的只涉及个人的意义。

求在感性世界中获致客观实在性。因此，自然界同我们心中无关利害的判断相契合的痕迹（这些痕迹构成自然美，并且证明自然界和道德秩序之间有着内在的统一）都是人类的思想所关心的。我们现在本应把这种看法扩大到艺术美上去。但是，值得注意的是，康德却明白地拒绝这样做。这大概是受了卢梭的影响。他以为艺术不是对已有的美的揭示，而是用来符合我们的目的，而且常常是用来满足我们的利己心的。

在整个这一大段赋予美以最高度意义的关于美的论述中，都没有使用客观一词。但是，很明显，除名称以外，客观性是完完全全肯定了的。由于康德实际上承认了客观性，意蕴说、特征说以及同约定俗成的象征主义相对立的自然象征主义理论也都接踵而来。这些都是正在开始的一个时代的口号，正象鉴赏力和美是那个已经过去时代的口号一样。总的来说，把自然和艺术都包括在内，康德认为美就是种种审美观念的表现①，我们已经看到，这就是说，美就是理性的要求、希冀或原则在感官形式中的暗示，但是，任何这样的知觉又都不能完全地和充分地包含这些理性的要求、希冀或原则。

5．美感的范围和更细的划分　　我们已经看到，就康德的总的理论来说，他被迫承认最初看起来无法分析的感受的发生具有275 一种具体的意义。现在，我们必须问一下，他对确定美感的实际领域以及美感的内容和可以包覆它的感官媒介之间的关系，有多大贡献呢？这一问题的答案可以在关于崇高的学说及艺术的分类中找到。

① 《判断力批判》，192页。

i. **崇高说** 康德关于崇高的论述插在关于美的论述的两部分之间，看来这一论述还迫使他不能不承认，美具有最初他以为只有崇高才具有的更深刻的象征性质。从历史上来说，他的崇高说大概是博克的崇高说所引起的。在它的精神方面，很可能还受到文克尔曼的一句话的启发，虽然就我所知，文克尔曼的名子并没有在康德的著作中出现过。它后来所产生的影响可以在黑格尔关于象征型艺术和浪漫型艺术的看法中找到，更全面地来说，它是把表面上的丑带进美的领域中的一切美学理论的真正先驱。因为康德虽然在另一段文字中提到丑可以在艺术中被描绘得很美，那却是莱辛的见解的一种微弱的复活，同近代人对于露骨的阴郁、狂野或可怖的东西的日益增长的共鸣，并没有多大关系。

读者当记得，博克区别美和崇高时所依据的坚固而明确的基础乃是快感的愉悦性和痛苦的愉悦性之间的差别。康德的崇高说无疑也是建立在这个基础上的。在康德的理论中，崇高感的一种主要情况是由恐惧所产生的。这种恐惧相当于博克所说的"同自我保存有关的、大都系于痛苦或危险的种种激情。"康德关于以某种方式对我们的感官想象力施加暴力① 的知觉可以引起精神上的重新振奋的见解，很可能是从文克尔曼的一句话中得到启发的。这句话就是，在观看大海时，心灵最初是悒郁的，后来又更有力地振奋起来。

康德和博克一样不承认美和崇高可以综合起来，不过康德在他的论述的后半部分所达到的关于美的最后看法却也允许作这种综合。因此，我们不能说康德认为崇高是美的一个品种。相反，

① 德语为"Gewaltthätig für d. Einbildungskraft"，《判断力批判》，第99页。

276 崇高和美倒是审美判断的两个品种，只不过美属于鉴赏判断，而崇高却植根于一种智力的感情（Geistesgefühl）。这两种感觉的确都具有半理性性质，既是主观的，然而又具有普遍性。因为这是审美判断本身的特色，但是就其对象材料的性质及由此造成的对对象材料的关系来说，两者却大不相同。

美总是同形式有关。崇高却可以依赖于形式或"非形式"——这个有用的字眼可能既包括无形式，也包括畸形①。崇高感的对象（严格地来说，崇高的对象一语是说不通的）总是一种抵抗我们的判断力，因而不但不同它相和谐，而且同它格格不入的东西。因为这个缘故，崇高比美就更主观一级，而且在一切方面都更为困难，对心灵的要求也更高些。崇高的本质在于它把我们推回到我们自己身上，它所依顿的是我们已有的素养和观念（比美感对此所要求的要多得多），它产生一种同敬畏和敬慕相似的朴素的或者说消极的快感，它把一种严肃认真和令人激动的、而不是游戏的和平静的运动传达给想象力，而且由于它不能寄寓在一种感官形式中，就只刺激理性的诸观念，而不刺激理解力的观念。因为理性的观念不是任何感官知觉所能表现的，所以，只有向我们揭示感官不足之处的那种冲突或不调和才能在我们心中唤起理性观念。康德本来大概想把这种对理性的特殊关系当做崇高和美的根本区别，但他在《辩证论》的最后的论述中又认为美也同理性观念或道德秩序的观念具有根本的关系，因此也就使上述对理性的特殊关系又不复成其为崇高和美的区别了。

① 我以为康德在谈到崇高感的对象时从来没有使用"hässlich"（可憎）一词。他使用的是"grässlich"（丑陋）一词。

不过，尽管崇高具有这种内向和理想的性质，康德仍然力图象对美那样，把崇高局限于单纯的抽象的感觉。在我们发生崇高感时，我们决不能求助于从我们的知识中得来的明确概念。我们必须把这种感觉看做是从我们所直接看见的东西中产生出来的。我们决不能想到星星都是一个一个太阳系的太阳，我们决不能想到大海是蒸发出云朵来的蓄水池或各国的航路。我们只能把星星当做是无边的苍穹中大群发光的小点，我们只能把大海当做是一个闪耀着的水面或险恶的深渊，来从审美上对它们加以判断。在我们今天看来，这种二元论似乎是不合理的。我们不能理解为什么感觉不应该有内容，特别是当崇高存在于我们的观念的反应中并且明确地被描述成依存于各种关系的——在这里预先使用了罗斯金的语言——的时候。但是，结果却是，这种特殊的刺激主要应该到未经加工的[①]和无机的自然界去寻找。这就明显地证明美感有所扩大。犹太教有一条戒律说："你不应该为自己制造任何木雕偶像。"康德说，他那种二元论就是严格按照他的理论，从犹太教戒律的无形式论那个极端中得到启发的。读者当记得，朗吉弩斯也从摩西五经（即《圣经·旧约》中头五篇——译注）中引证过一个例子。在康德所引证的例子中，这种无形式论本来是从一种敌视感官表现的意识中得来的，但是由于非常奇妙的两个极端的会合，却又在它倾向于脱离艺术领域的关节上变成了诗歌的内容。这样，看起来，意识在美的表现领域以上和以下的这两个极端就在这个情况中携起手来。

277

因此，构成康德崇高说之基础的那个观念是十分清楚的。它

① 德语为"Roh"。

同康德对于他始终念念不忘的道德法则的看法十分相似。崇高有两种，一种是数学的崇高，即证明感官无力满足整体性观念的那些对象所唤起的崇高感，一种是动力学的崇高，即证明我们作为自然人无力战胜自然力量的那些对象或事件——虽然我们的道德自由胜过那些对象或事件的全能——所唤起的崇高感。这两种崇高都有赖于通过一个外在对象和我们的判断力的根本不符来刺激我们的道德观念，而这种道德观念是任何感性自然界中的东西都表现不了或战胜不了的。

我不知道康德的思辨是否曾有任何奔逸的余响侵入诗人托马斯·坎伯尔(死于1884年)①的思想。但是他的抒情诗«最后一人»结尾的几节② 却把康德认为体现了崇高感的那种心理反应充分描写出来了。不过，康德会提醒我们说，上帝和不朽是公设而不是事实。

278 这个崇高说明显地证明了大海和山脉③ 逐渐开始给予人们的

① 坎伯尔(Thomas Campbell,1777—1844),英国诗人。——译注

② “怜悯之神拦住我

留在这大自然的可怕荒原上，
把这最后一杯伤心的苦酒饮尽，
这苦酒定要人加以品尝。因此，去吧，太阳；——

去告诉遮盖了你的脸庞的夜晚，
就说你在地球的坟场上，
看见了亚当族的最后一人
向逐渐黝黯的宇宙提出挑战，
看它能不能压灭他不朽的灵魂，
看它能不能动摇他对上帝的信仰。”

③ 康德屡次提到德·索绪尔，并且把崇高局限于荒野的无机自然界。我以为，这就证明阿尔卑斯山在康德的心目中占有重要地位。封·哈特曼 (von Hartmann) 在«美学»i.,15中误以为康德的«未经加工的自然»一语是指美和有机体。康德时常提到大海。

灵感。但是，按其真正地位来说，也就是说，作为一种关于表面上的丑同美的关系的理论来说，它有一个致命的原则性缺点。这个缺点，我们已在前面提出，那就是完全没有把崇高和美综合起来。这个缺点的根源在于康德归之于美的主观性和归之于崇高的双重主观性。在美中，"形式"具有可以被分析出的内容，虽然决不能明确地肯定它具有合目的性的意义。但是，崇高的本质却完全在心灵之内，因此，他就假定刺激和反应之间绝对不具有一致性，结果也就不可能把表现意义加于靠纯消极的行为发挥这种刺激作用的对象之上。因此，本来可以引导我们逐步从平易近人的和有秩序的美走到生活和自然中比较阴郁和复杂的现象的那座桥梁，即富于表现力的结构，或者说显出特征的结构，就完完全全被拦腰斩断了。康德也从来没有叫我们到那些一眼看来就以超人的力量或体积使我们感到震惊的知觉中去寻找美的形式。因此，这样消极地唤起的理性观念只能取得一种贫乏的道德胜利，并没有被承认具有复杂的秩序性和意蕴而普遍存在于可怖的广大无边的外部世界中。在我们面前已有滕纳和罗斯金时，我们就不能理解怎样会有这样的美感：对这种美感来说，也象对康德来说一样，暴风雨中的大海仅仅是可怕而已，而表现了大海的无可抵抗的威力的线条和团块中光辉的美的要素对想象力并不起积极感染作用。在人们还没有认识到崇高的确是美的一种延伸而且更是美的延伸以前，崇高及其全部意义是不可能得到正确评价的。不过，对于一种把这两种属性局限在一种主观的心理反应之内的观点来说，这两种属性是不可能在知觉的有意蕴的形式中找到积极的会合点的。没有具体的分析，就不可能有综合。 279

关于美的幅度，就讨论到这里为止。我们现在如果把美这个名词作“审美品质”的同等物看待，按照我们对这个词的一般意义来理解，那么可说康德是按照近似的观感用关于崇高的理论把美的幅度大大地扩展了的。

ii. 艺术的分类 美的感性传达工具[①]就是各种不同的艺术。康德也讨论到这些工具，但都谈得很简短，很不系统，虽然他的很多见解都成为后世的论点的先声。关于不断发展的艺术意识的理论和对于古代世界和近代世界的对比的认识都明显地不存在[②]。这一空白显然同他对于客观目的论的恐惧有关。由于同一原因，并没有多少迹象说明他想把各种艺术的物质媒介看做是组成了一个秩序井然的体系，使各种各样必要的表现都可以在其中找到自己的位置。不过，在把美的艺术和科学区别开来的时候，考虑到“天才时期”的各种说法，他却提出一项惊人的见解。这项见解后来为黑格尔所采纳，它也在康德的著作中导致重要结果。他说，天才虽然不是同训练和思考毫无关系，却的确是一种植根于自然中的天赋。它表现出自然的无意识的创造力，并且是美的艺术所特有的器官。因此，美的艺术甚至可以称之为天才的技艺。在这一意义上，这种自然的天赋是精密科学所不需要的，因为精密科学是纯粹用有意识的智力活动来从事的。任何人（但我们必须假

---

① 康德在他的艺术理论中几乎完全没有谈到崇高。艺术的产品太接近于包含一种客观概念，以致不能同一种比美更其需要绝对纯粹性的感觉联系起来。关于美和崇高的结合，康德一度向我们举出“韵体悲剧”——这个奇怪的证明说明他多么不接近综合。

② 《关于崇高感和美感的考察》的结论证明康德在文艺复兴和哥特式建筑艺术问题上仍然持有老派意见。

定他有足够的智力)都可以学会牛顿所教的东西，但是，单靠使用思想，他要想学习怎样写诗，连开一个头都办不到。在这里，他比莱辛、比十八世纪的见解①大大前进了一步，虽然康德并不象青年时代的歌德和席勒那样狂放。

因此，美的艺术同自然有着密切的亲缘关系。关于美的四个奇论说明了为什么必然是这样。一切美都具有合目的性的形式，因此作为美来看的自然也具有合目的性的形式。一切美都没有可以下界说的目的，因此，艺术美也没有可以下界说的目的。因而，当我们虽然明知艺术是艺术，但它显得和自然一样自由——没有意识到规则或既定目的——的时候，它就是美的。自然在看起来具有艺术的合目的性的时候，也是美的。这些用短短几句话表述出来的见解对席勒和哈特曼的见解都发生了影响。 280

康德对他自己的美的艺术实际分类法，②并不十分重视。美，不管是艺术美也好，还是自然美也好，都是表现。这当然是一条正确的原则。但是，从这一原则中得出的一项想入非非的推论却成为他的实际的美的艺术分类法的根据。最卓越的表现是言语，而言语由于能同时传达思想、知觉和感情，因而又有三个要素：词、手势和抑扬顿挫，即腔调。根据这一类比，他把美的艺术，即表现性艺术，分为言语的艺术、形式的艺术和感觉游戏的艺术。他在前面的一段文字中还谈到一切感官对象的形式都要么是“形状”，要么是“游戏”。由此看来，他似乎考虑到了同时性和继续性之间的

① 约翰逊博士持相反意见。“牛顿如果当时去写作的话，本来也可以写出一部伟大的史诗来。”

② 《判断力批判》，第73页。

差别。

在他的艺术分类表中，有两种技艺不应算在美的艺术中，即讲演术和园景设计。前者显然是受实用意图支配的，后者并不处理真正的表现材料。他却把前者列在言语艺术之列，把后者列在形式艺术之列。

我所以要提到这个不幸的分类法的渊源，是因为言语艺术和造型艺术的区分已经被奉为一条原则。由于讲演术必然地被排除出去，结果，就使各种体裁的诗歌同各种非诗歌的艺术平行起来，而这却是不合乎实际情况的。谢林就是这样分类的。前者被称为理想的艺术，后者被称为实在的艺术。这两类艺术的分类法以种种名目在后来的德国哲学中一直起着作用，产生了极不自然的结果，其中一个严重的困难就是不知道应把音乐放在什么地位上。

康德在比较各种美的艺术的审美价值时，最接近于线性分类法。[281]在这方面，康德认为诗歌应占首位。这一估计的某些用语后来成为席勒关于"形象"和"游戏"的理论基石。"诗用形象①来游戏，但又用不着骗人，因为它宣布它关心的就只是游戏"。应当指出，绘画早已被称为感性**形象**的艺术，造型艺术，包括建筑和雕塑，则被称为感性**真相**的艺术。当然对于完备的审美形象理论(康德只是在口头上违背这种理论，在思想上一刻也没有违背过这种理论)来说，雕塑的形式同绘画的形式一样是"Schein"(形象)，只不过适应性要少一些，因而理想性要少一些罢了。因此，绘画的地位应在雕塑之上。了解了这一等级，我们就有了准备，可以来了解黑格尔根据理想性制订的艺术序列了。关于音乐的地位，康德有

① 德语为"Schein",《判断力批判》,201。

一套可怪的多变的见解。在我们看来,这些见解的意义在于,康德在这里启发了后人关于音乐的本原意义有赖于它同噪音的情绪波动的关系的一种理论。康德曾认为这是事实,但后来他又认为这只涉及与个人感情有关的联想,不涉及审美价值,而予以放弃。他认为,音乐的审美价值应归因于数学上的相互比例。一系列声音就靠了这种比例变成了一个整体,并包含了大量极其丰富以致无法用言词表达的思绪。但是,这些思绪又有赖于纯机械的联想,因此,音乐的本质内容是如此贫乏,它的教化意义又如此轻微,要不是它的单纯的愉悦性(在这方面,它在各种艺术中居于首位)和它的由于同噪音有联想关系而产生的魅力和情绪力量(在这方面,它在各种艺术中居于第二位),本应把它列在整个名单的末位。这句话,象康德美学的差不多全部内容一样,都以大大不同的面貌重新出现在黑格尔的著作中。于是,在人们重新分析音乐美、断定它有赖于把各部分连接成一个有条理的整体的数学比例时,就对音乐的审美价值给予不那么低下的评价,符合于近代人对音乐的意义的最深刻的认识,即认为音乐表现了事件或存在的精神或理想化的形式①。在指出康德对于音乐的困惑时,我们也许还记得,康德很少利用对音乐的真正价值已经略有认识的古代人的见解。我们以前说过,音乐的真正价值在整个中世纪和十八世纪的批评界受 282 到了极大忽视。我们应该感谢康德,因为他至少是在力图认识他那个时代的最伟大的艺术。

在美的艺术的范围内,他没有提到喜剧性。他倒倾向于认为

① 洛策《德国美学史》中"汉斯利克"一节,第486页以后。

笑谑[1]是取悦人的艺术。不过,他却给笑下了一个有名的定义:笑是由于预期突然毫无结果而产生的一种感情[2]。这个定义大概对黑格尔的喜剧定义不无影响。他认为这样经验的心理震动同笑的表情肌搐搦有直接联系。这一见解具有唯物主义的味道,同博克的见解颇为相似。不过,近代心理学对心理紧张和肌肉紧张之间的联系作了许多论述。如果康德的见解包含着一项重要真理的话(看来也很可能是这样的),康德那样简单而猝然地把两者等同起来,倒当该算作康德的优点。在我们怀着紧张心情屏息期待,后来又因为期待毫无结果,猛的一下松懈下来的时候,我们就肯定经历了同康德所描写的过程很相似的一个过程。虽然期待和紧张有很多原因,我们仍然可以说,伴随着好笑而来的轻松心情同原来的紧张心情形成了特殊的突然而完全的对比。康德的"毫无结果"一语很好地道出了这种情况。例如,在严重失望的情况下,期待心情变成了某种虽然相反却又是积极的心情。

我们不能不说,康德的观察力非常锐敏。他在社会、文学和民族性问题上提出的尖锐而果断的见解都具有亚里斯多德的特色。从«判断力批判»选出一些段落,再从他早年的著作«关于崇高感和美感的考察»——它本身只是一本笔记——选出一些段落,译了出来,就可以使人对这位伟大的形而上学者力求通俗的作风有新的认识。康德和莱辛同亚里斯多德一样都有一个特色,就是惯于把大量日常用语吸收到自己的理论中来,顺便用言简意赅的定义加以说明。这个办法也为席勒和黑格尔所采用,并且同客观唯心主

① «判断力批判»,第207页。
② 同上。

义的深入人心和巩固性有很大关系。

6．结束语　如果为了测量一下古代美学的出发点和近代美学的出发点的差别，我们最后回顾一下我们用来判断希腊理论的三项原则和对比的话，我们就会发现我们置身于一个不同的世界。　283

i．原来的形而上学的艺术批评认为，美的艺术是比普通事物低一级的东西，因此，在意义上从属于普通事物，在功用上低于普通事物。现在，这一见解已经让位给一种新的见解。这种新的见解认为，美的艺术是同自然产物并列的高一级的东西，两者都只有在可以自由地象征、或表现超感性的意义的时候，才具有美。模仿说为象征主义所代替，即令人们还认为艺术在某一意义上要受到外界现实的束缚，人们也了解到，由于它描绘的是单纯的形式或想象性观念，它高于自然，而不是自然高于艺术。形而上学的批判被关于美的形而上学意义的各种理论所代替了。

ii．原来的道德主义的批判把审美兴趣和实用兴趣混淆起来，现在，这种道德主义的批判几乎一扫而光了。由于坦白地接受被柏拉图认为是它的低下性的方面，由于把美局限于想象形式或形象（现在它既同感性诱惑相对立，也同明确怀有的目的相对立），美终于从色情之嫌和道德说教的要求之下解放出来了。只是，在康德的著作中，还有道德主义的痕迹，因为由于一种主观论的结果，他认为美的永久价值应完全归因于它表现了道德观念和道德秩序。那种主观论妨碍他明白地肯定不但可以在行为世界中通过道德表现出来，而且可以在其它领域中以其它方式表现出来的任何更全面的体系的存在。不过，在指出自然世界和自由世界共同具

有超感性的统一的时候，他实际上已经超越于这种认为美服从道德的错误见解之上。我们不妨说，仅仅是因为康德认为道德象征着宇宙的秩序，而且只有在他这样认为时，他才认为美是道德的象征。

iii. 关于统一和多样性的形式原则本来妨碍着对美作具体分析，现在，这条原则正在变为表现力、特征刻画、意蕴的原则。在康德关于色彩和乐音的论述中，我们可以看到两种原则的会合点。美学科学的积极的或具体的大厦的确还在形成中。轮廓是牢牢地画定了，材料也储备了不少，但是，建筑还没有开始。美的观念仍然是在抽象中被设想到的具体的东西——如果我可以这样说的话。这仍然只是两个极端的一个会合点，这两个极端还没有展现出由它们的多变的关系所确定的种种类别和样相。 284

因此，今后，我们就可以只限于论述美学问题以及它对普通哲学的意义了，如果有这样的意义的话。一种明确的和反思性的审美意识已经为哲学、为艺术，创立起来了。有人说得对，只是在歌德以后，艺术家才意识到自己的"使命"。康德似乎认为①，意识到自己的使命是创作天才的幸运的条件，事情究竟是不是这样，当然很值得怀疑。但是，对于研究美的哲学来说，意识到自己的使命却是必不可少的。

康德所继承的美学问题② 包含在这样一个问题中："一种快感怎么也能具有理性的性质？"我们已经在四个悖论及其推论中看到他对这个问题的答案。这一答案的扩展，我们得到后来的思想

① 《关于崇高感和美感的考察》，"结束语"。

② 参看第八章末。

中去探索。使得这个美学问题具有了迫切性的普通哲学问题包含在这样一个问题中:“怎样才能使感官世界和理想世界调和起来?”我们已经从康德的批判的三个部分之间的关系中看到了这个问题的答案。他认为，自然界的秩序和道德秩序必然有一个共同的根源。这个根源最明显地表现在对于美有敏锐的和创造性的感觉的人所能感到的、自然必然性和理想目的的自发和谐上。美的艺术同自然共同具有的无意识性和自由说明，这一合目的性确是物质性事物所固有的，并不是从外界强加到感性的或自然的要素上去的。如果是这样的话，它们也就具有固有的合理性，于是这不但证明了自然界的秩序和道德秩序的相容性，而且更证明了自然秩序和道德秩序的最后一致。

我们知道，康德对他的美学研究和目的论研究的全部成果都加上了“主观的”保留条件。甚至当他开后世理论界的先河，建议编写一部宇宙史，用以证明人类生活中存在的、通过痛苦和欲念的冲突来发展道德文明的自然目的时，当他根据这个理由，毅然决然地和早先各代人为了他们永远不能得知的一个目的①而牺牲自己的那种困难进行奋斗时，这一切在他看来都只是一种观点，一种可以把成堆的事实归结为一个体系的道路。 285

很明显，不论是这个观念，还是这种保留都是站不住脚的。经验迫使我们假定的东西，对我们来说，都是客观的。凡是对于解释我们的经验来说并不是必不可少的东西，我们都没有权利加以严肃的思考。康德的保留使得人们怀疑的倒不是那内在观念的实在

① “建筑一座他们永远不会住进去的房屋”。这篇论文写于1784年(载《全集》，第7卷)，但是它的观点实际上又在《判断力批判》中重新予以肯定。

性，而是客观性的自然本性。

人们总有一天会承认，康德靠了解决他所继承下来的自然和自由的对立而获得的那个具体观念确确实实是实在的自然本性，人们也总有一天会用同一对比的历史形态，即近代意识和古代意识的对立，来进一步丰富康德的那一具体观念。到那个时候，就会有一种新的精神灌注到关于这个问题的考虑中来。因为，那时，内在理性就会展示出它本身不只是一种静态的统一，而且是一种动态的统一，不只是一种平衡，而且是一种演变。

第十一章　具体综合的头几步
——席勒和歌德

I. 席勒的观点　“就我们在美学中感兴趣的而论，康德的批判哲学的主要的结果如上所述。对于了解艺术美的真实概念，康德的学说确是一个出发点，但是只有把康德的缺点克服了，我们才能凭借这种概念去对必然与自由、特殊与普遍、感性与理性等对立面的真正统一，得到更高的了解。

“应该承认：有一位心灵深湛而同时又爱作哲理思考的人，早就走在狭义的哲学之前，凭他的艺术感，要求而且阐明了整体与和解的原则，用它来反对那些永无止境的抽象的思考，反对那种为职责而职责的号召，反对把自然与现实、感觉与情感看作只是一种局限和敌对因素的那种抽象的理解。席勒的大功劳就在于克服了康德所了解的思想的主观性与抽象性，敢于设法超越这些局限，在思想上把统一与和解作为真实来了解，并且在艺术里实现这种统一与和解。……席勒把这种普遍性与特殊性、自由与必然、心灵与自然的统一科学地了解成为艺术的原则与本质，并且孜孜不倦地通过艺术和美感教育把这种统一体现于现实生活。他又进一步把这种统一看作理念本身，认为它是认识的原则，也是存在的原则，并且承认这个意义的理念是唯一的真实。因为有了这个承认，到了谢林，哲学才达到它的绝对观点。”①

---

① 黑格尔：《美学》，i. 78. 80.（英译本，第116页）。

287　黑格尔在比较成熟的年代就是这样来回顾当代的历史的。我们在下一章中就会知道，当时，他和谢林的青年时代的友谊还没有中断。这两位朋友书信来往频繁，正在康德和费希特以及席勒和歌德的双重影响下，形成自己的见解。

奇怪的是，美学史学者都没有注意到这段值得注意的证言。黑格尔素来不肯轻易地牺牲哲学来推崇一位不是专门研究哲学的思想家。因此，我只想把他提到席勒的见解的那段话加以阐释。因为把康德的抽象综合和美学历史资料加以溶合的工作肯定是从席勒的这些见解开始的。

就他的思想来说，席勒一方面是一个康德派，另一方面，他既是一个古典主义者，又是一个浪漫主义者。他所以成为一个古典主义者是由于研究和共鸣的缘故。他所以成为一个浪漫主义者是由于他的时代和他的天才的缘故。因此，他就成为康德和歌德之间的一座桥梁。因为歌德也具有席勒的思想的几种因素，只不过成反比而已。虽然一般来说他不能容忍形而上学，然而，他还是受到康德的影响。他毕生都致力于把希腊文化和浪漫主义精神的精华调和起来。浮士德和海伦的结婚就是他毕生的努力的象征。黑格尔显然是公正的。他认为这时已经开始的对于美的更深刻的理解同艺术中的浪漫主义感情的增长是有联系的。① 这样，席勒和歌德的关系对于把活生生的现实灌注到康德的抽象概念中去是极其有利的。

黑格尔归之于席勒的成就，按其本质来说，就是：1. 康德给他

---

① 黑格尔：《美学》，i. 27－28.（英译本，第39页）。

在审美判断中找到的对立面的统一，处处都按上了主观性——在某种意义上，是排除了客观性的主观性——的标签，席勒则抛弃了这一保留。席勒关于审美形象和游戏冲动的论点都可以当作他看待美的客观性的积极方式，放在这个题目下加以论述。

除此之外，我们还必须添上一条：2. 作为抛弃这一保留的一个结果，席勒根据明确的概念，破天荒地认识到近代艺术原则——不管是叫做美的原则也好，还是其他名称也好——和当时人们普遍认为古代艺术具有的原则之间具有差别。要在美的客观性和知觉的自由或构成它的原则之间架起一条桥梁，就需要有一条极其有力的客观原则。这种客观原则要求同人类心灵的各种运动和各个阶段相关联，而不是默认初步的怠惰的感觉印象。我们完全可以从这一方面对那些说明席勒在美学上实际共鸣的范围的征候来加以论述。 288

1. **美的客观性** 在第九章末尾，我提到《判断力批判》发表后的十年是一个多事的十年。在这十年的各种特色中首先引起我们注意的一个特色是，席勒的理论美学著作差不多全是在这十年中发表的。从一七九二年起到一八〇〇年以后，席勒差不多年年发表文章和短篇论著，来讨论美学问题，大部分是在《喜剧女神》和《季节女神》① 等刊物上发表的。从一七九五年起，读者当记得，歌德和席勒一直在互相通信，因此每一个人的著作都在一定程度上表现了对方的见解。他们的"天才时期"已经在他们身后招手了。一七九五年，席勒已经三十六岁了，歌德已经四十六岁了。《少年

① 在 1795 年—1796 年，歌德和席勒在这份刊物中合作过。席勒的《审美教育书简》和《论素朴的诗与伤感的诗》就是在这份刊物上发表的。

维特的烦恼》及《葛兹·封·白里兴根》已经是二十年前的事了。《强盗》也至少是十四年前写成的了。他们在风云多变的青年时代开创的浪漫主义运动现在已经在别人手里发展了。

举例来说，许莱格尔兄弟就在这十年中开始了他们的活动。这一活动向比他们更为深刻的思想家以及比他们更有实在的天才的批评家提供了极其丰富的材料，并且使他们不断地注意到古典的东西和浪漫的东西的历史对比。还应该指出，沃斯① 翻译的荷马作品(《伊利亚特》是新译，《奥特赛》是改译)在一七九〇年出版了。F. A. 沃尔夫的《荷马入门》在一七九五年出版了。也正是在这个时代，和康德同样是莱辛② 和文克尔曼的继承人的席勒面对着289 这样一个问题：艺术冲动和美感究竟是不是有赖于宇宙中一个真正的内在的原则和倾向——这种内在原则和倾向并不仅仅是武断的思想家加给宇宙的。

关于席勒的总的观点，《审美教育书简》提供了最完备的成果。他一下就点明了他的见解同康德的关系的实质。他认为，他的见解符合于康德的学说的精神，而不是符合于康德的学说的字面。他说，一个哲学家，作为一个运用智力工作的人，看起来好象把感觉当做纯粹是理性的障碍，那是很自然的。在字面上，康德似乎就是这样主张的。但是，就他的学说的精神来说，亦即就我们对他的学说的不可避免的理解来说，情况并不是这样，因为感官冲动必须看做是同理性冲动并列的，而不是从属于理性冲动的。他还从费希

① 沃斯(Voss，1751—1826)，德国学者。——译注

② 读者可以把莱辛的《人类教育》和席勒的《审美教育书简》的书名加以比较。

特[1]的一部新著[2]中借来了相互说，把并列说成是相互从属[3]。总之，感官和理性所以能够看起来是和谐的，仅仅因为它们的根本性质是和谐的。他抛弃了主观论，认为这在对人的完全的评价面前是站不住脚的。“在片面的道德评价中，理性获得满足。这时，理性的法则具有绝对至高无上性。在完全的人类学评价中，内容和形式同等重要，而且感觉也有一定的发言权。因此，在完全的人类学评价中，（压制个性和完满实现个性的）区别就更其重要了。理性要求统一，自然要求多样性，两套立法都向人提出了自己的要求。”[4]

“理想的人”[5]是由国家来代表的，但是，任何保持抽象状态、扼杀个性的国家都不能实现理想的人的完满性。另外一条比较好的道路是，让国家的理想原则渗透到个人身上来，使人高贵起来，直到他能够参加一种精神上的统一，而又不致牺牲构成他的本分的自然多样性。就连艺术家也必须看起来是尊重他的材料的。政治家在现实中也必须这样做。这一切的意义在于，他认为“各部分”，不管当作自然的细节或感觉的细节来看也好，还是当作非社会化的个人来看也好，实际上本身都是能够统一起来和组织起来的。290 这种看法包含了唯心主义的中心原则：任何东西如果不能够改变成什么东西，也就不能使它变成什么东西。因此，当某些综合和发展符合实际情况的时候，否认它们是客观的或则否认它们是发

① 费希特（Fichte，1762—1814），德国哲学家。——译注

② 《知识学基础》，1794。这是影响这个重要时代的另一部值得注意的著作。

③ 《审美教育书简》，第 13 封，注。

④ 《审美教育书简》，第 4 封。

⑤ 这个见解也是从费希特得来的，第 4 封信，注。

展出来的各部分的性质所固有的，那都是没有用的。

席勒认为，这些原则的主要证明和例子以及在把人类从野蛮的第一自然提高到文明的第二自然方面起了最有力的作用的因素，就存在在美的艺术中。他认为美的艺术也就是用一种人们能够为之辩护但也需要人们为之辩护的方式使生活和风俗全面高尚化。只要引一段话，就可以使他的看法全部展现在我们面前。

“因此，美对于我们的确是一个对象，因为我们要以反思为条件，才能从美得到一种感受，但是美同时也是我们主体的一种状态，因为我们要以感受为条件，才能从美得到一种知觉。所以说，美是一种形式，因为我们对它加以观照；美是一种生活，因为我们对它加以感受。总之，美既是我们的状态，也是我们的作为。

“正因为美同时是这两者，它就确凿地证明了被动并不排斥主动，材料并不排斥形式，有限并不排斥无限。因此，人对物质的必然依赖性丝毫不能消除他在道德上的自由。美就证明了这一点，而且，我还必须再添上一句，任何别的东西都证明不了这一点。因为，在享受真理或逻辑连贯性的时候，感受并不一定同思想合为一体，而是附带地跟随思想而来，因此，这种感受只能证明一种感性性质可以跟随一种理性性质而来，或者一种理性性质可以跟随一种感性性质而来，并不能证明两者可以一起存在，并不能证明两者可以相互作用，也不能证明两者的结合是绝对的和必然的。得出与此正好相反的推论，倒是更自然一些。如果在我们思考的时候把感受加以排斥，而在我们感受的时候又把思想加以排斥，我们就会得出这两种性质互不相容的推论，因为，事实上，善于分析的推理者为了证明纯粹理性可以在人类身上实现所能够提出的最好证

据就是,纯粹理性不能不是这样。但是,在享受美或审美统一的时候,物质和形式、被动性和主动性确实结合起来并且互相渗透。这一事实就证明,这两种性质是可以相容的,无限是可以在有限中实现的,因而也就证明最崇高的人类是可能的。

"因此,如果我们发现从对感官的依赖性可以过渡到道德上的自由,我们就不应该再感到困惑不解,因为美就是对感官的依赖性可以同道德上的自由完美地共存的例子,就是人们为了发挥自己作为精神的作用并不需要逃避物质的例子。美这一事实告诉我们,人可以是自由的,而又仍然可以是感官性的[①]。自由的观念也必然意味着,自由是某种绝对的和超感官性的东西。如果情况是这样的话,那么,人怎样从(感官?)的局限性上升到绝对,人怎样在自己的思维中和意志中使自身同感官性对立起来,象在美中已经实现的那样,就不复成其为一个问题了。总之,问题不再是:人怎么能从美过渡到真理(因为真理作为一种容量[②]已经包含在美中),问题只是:人怎样开辟从普通实在到审美实在的道路,从单纯的生活感受到美的感受的道路。[③]" 291

在我们以很长篇幅对康德加以论述以后,我们对这一段文字几乎无需加以补充说明。我们马上就可以看出,客观性是他认为艺术所具有的意义的整个根源。但是,我们又可以看出,它必须是

---

① 《通讯集》中席勒致歌德的信,3.262."诗歌和艺术有两个条件:两者都必须高于现实,而又仍然在感官性的范围以内。"

② 参看第21封信中引起罗斯金先生的愤慨的那段文字。其中断言,美只能把人的整个天性改变为一个自由的理性天性或第二天性,但却"不能揭露任何一个真理,也不能帮助我们履行任何一种义务。"参看《近代画家》,2.134.罗斯金先生不可能对上下文都看到了。

③ 第25封信。

一种同在心灵中、知觉中、感受中和表现中的存在可以相容的客观性。只不过，值得指出的是，席勒在领会综合的性质时具有极端的逻辑清晰性①，这却并不是他通常的特色。他说，要在美中统一起来的因素，起先若不是可以明白无误地区别开来的话，是不可能真正结合起来的，而且在这样统一起来之后，每个因素也就完全消失在两者结合起来所得到的产物中。它们若不消失在产物中，是不可真正统一起来的，因为，在它们看起来是分开来的时候，它们就是互相对立的。歌德偶而也在类似的意义上使用这个表示在更高的意义中的消失的术语②，不过，这段文字特殊的逻辑脉络说明，292 黑格尔采用这个字眼作为他的辩证法的一个术语，可能是由于《审美教育书简》的缘故。

因此，美虽然是主观的，象康德字面上所说的那样，也是客观的，象康德本意所要说的那样。我们自然要问，在人类的知觉和活动内部，美又表现在什么积极性质上面呢？席勒对这个问题的答案包含在审美形象说和游戏冲动说这两个有亲缘关系的学说中。席勒保留了康德关于纯形式可以给人快感并与实用目的相区别的基本论点，企图联系文明的发展从这些论点中得出重要推论。席勒发掘出很多引人注目的真理，尤其是指出了原始生活的严格的实用性，而为观赏而观赏一类欣赏则是大大前进了一步。这种为观赏而观赏的欣赏是在游戏冲动觉醒的时候发生的。所谓游戏冲

---

① 第18封信。

② 德语为"Aufgehoben"(扬弃)＝通过破坏而保存。席勒还说，"在整个产物中决不能留有分裂的痕迹。"这种说法也许是太过分了。但是，低估各部分由于并入一个新的整体而发生的变化比高估这种变化，要容易得多。

动也就是一种从事纯理想的活动的冲动①。

a. 审美形象 席勒是从康德关于审美形式的论点中发展出关于审美形象的理论的，因为康德在谈到诗歌时，还把审美形式称为一种不骗人的形象。席勒凭着他的绚丽的文采非常敏锐地阐明了这项理论，从而使康德对美的认识和实践所作的区分成为文学界的口头禅，虽然我们很难说他从康德的论点中得出了康德的四个奇论中所没有包括的任何实质真理。他坚持说，审美形象是诚实的，这就是说，它并不自称超越于形象之上，它又是独立的，这就是说，它并不能通过它所模仿的对象的实际存在提高它给人的快感。实在对象的确可以从审美上加以观照，但是只有在我们把对象的形象和对象的存在区别开来的时候才能做到这一点。这个任务比欣赏一件艺术作品要困难一些。因为，在艺术作品中，两者是现现成成地分开来的。

因此，审美形象既和感官性的或逻辑性的骗人假象区别开来，也和对实在的欲望性的或实用性的关系区别开来，而且，由于从人 293 类学观点出发强调指出人们对于形象的兴趣在逐渐增长，由于强调指出同再现性美显然有联系的一切困难实际上并不是由于形象的不实在性引起的，而是由于对它的"诚实"——它自己承认自己的不实在性——注意不够引起的，他就为一种比康德对于自然美和艺术美孰优孰劣的看法更加接近真理的看法铺平了道路，并且为明确地维护美在文明生活中的地位铺平了道路。他指出，一个人在多大程度上学会重视形象胜于重视（普通的实用的）实在，他

① 第26封信。"一旦人开始通过眼睛获得快感，而观赏对人具有了一种独立价值，人就在审美上变得自由了，游戏冲动也就觉醒了。"

也就在多大程度上是一个文明人。这一提法同柏拉图所采取的观点大大相反，对康德以后的后世思潮的发展，也产生了影响。

可以说，这一形象说在心灵的区别上，遇到一个困难。我们怎么能说某一种感官知觉是形象，而另一种感官知觉是实在呢？我们有什么理由说视觉或听觉感觉属于形式，而嗅觉、味觉和触觉感觉却提供了单纯的实在呢？这两类当然具有同等程度的“客观性”或“主观性”！席勒虽然成功地提出了几种学说，却不能帮助人们确切地找到它们的根源。在这里，他明显地落在康德的后面。我们知道，在康德关于单纯的感觉给人的快感的论述中，他至少极其坦白地正视了这一根本的困难。他指出，审美性质有赖于同单纯的感官刺激有所不同的“形式”的存在。“形式”在他看来就是审美形象的本质。而“形式”则是感觉的一种品质或性质，可以同它作为单纯感官刺激的存在区别开来。因此，在按照审美品质来决定各种感觉的先后次序时，他所遵循的原则至少是可以理解的，大概还包含着区别感官中的审美要素和非审美要素的真正基础。席勒却用一句比较通俗的话代替了这条原则。他说：“实在是事物的作品，形象是人的作品。”他这里所说的形象也许是指任何知觉的结构意义。但是，这一对偶句事实上显然什么也没有告诉人，因为每一知觉都是我们机体的反应。他的词藻以动人的语句表达了我们通常的假定，但却不能帮助我们为它辩护。“在眼睛和耳朵里，入侵的材料早已被赶回去，远离感官，因此，对象和我们保持着一定距离，而在动物性的感官中，我们却和对象保持着直接的接触。”①在这里，他并没有指出“形式”存在于感官的何种特征中，也没有指

① 《通讯集》，26.

出什么东西构成它们的"实在性"。席勒只不过是把柏拉图时代看作是事实的审美感官和非审美感官的区别接受下来而已。

b. 游戏冲动　游戏冲动说也是把康德所提出的见解加以词藻上的发挥得来的，因为康德经常使用"游戏"一词来表示构成审美判断的各种心理能力的和谐的自由活动，因而也就是指音乐和色彩一类感觉显出艺术魅力时在时间上的任何一种连续过程。

经过席勒发挥的游戏冲动说后来明显地成为赫伯特·斯宾塞先生的见解的前身①。按照这一游戏冲动说，游戏冲动的最简单的形态只不过是要求发泄的郁积精力的宣泄。"……当多余的生命力汹涌不已地化为活动时，动物就要游戏。"当人认识到为观赏而观赏的愉快时，可以说就产生了更高阶段的游戏。② 当他这样地指出"形式"或"形象"时，这只不过是通过模仿说进一步赋予它以独立性而已。毫无疑问，这种人类学上的推论在这里是不正确的。模仿比对于形式的有意识的欣赏要早得多。不过，事情也很明白，席勒所坚持的联系是实际存在的，唯一的困难还是那个永远要遇到的困难：怎样区别不断发展的活动中的有意识的程度问题。游戏冲动和模仿倾向，或者说表演倾向——欣赏模拟或形象的倾向——是处处有密切联系的，看来可以说，在一切竞赛和娱乐中都包含着对生活的一定程度的模拟③。

席勒还谈到，随着游戏冲动逐渐用表现的内容充实它的空虚的自由感，艺术和美感也有所发展。这一论述也充满了各种启发，

① 《通讯集》，27. 参看斯宾塞的《心理学》，ii. 627. 这本书里所提到的"德国著作家"就是席勒吗？

② 《通讯集》，26.

③ 《通讯集》，15. 参看布朗教授的《美的艺术》，第 1 编。

295 都由后世的理论加以阐发，尤其是在一个同纯粹的游戏说似乎最不相干的方面——把日用的或必需的对象加以美化的那种本能的性质方面。“他[1]（刚刚从感官性游戏过渡到‘审美’游戏的人）所拥有的东西，他所制造的东西，决不能再仅仅带有实用的痕迹了，决不能再仅仅带有精雕细刻的用途的印记了。[2]除了它所具有的用途外，它还必须反映发明它的机敏的理解力，制造它的巧手，选择它并把它摆起来加以观看的自由而欣愉的心灵……就连他的武器也不再仅仅是可怕的物件了，它们也可以给人以快感、巧妙绣成的剑带和杀人的剑刃同样受到人们的关注。”[3]

最后，关于游戏冲动的历史的叙述又变成了关于艺术的社会性质的分析。这一分析归根结蒂仍然是以康德关于美的社会意义[4]和美感的根本的可传达性的见解为根据的。“我们既不能使我们的感官性快感普遍化，也不能使我们的理智性快感普遍化，因为前者根本上是个人的，而后者却忽视了根深蒂固的人格基础。只有在美中，我们既是个人，又是种族。它可以使全世界都感到愉快，每个人在中了美的魔法的时候，都会忘掉自己所受的限制。”[5]

关于美的游戏说的缺点在于，它往往把生活分割为工作和游

① 《通讯集》，27.

② 可以很容易地看出，在每一语句中，席勒的词藻都是以康德的逻辑为根据的。

③ W.G.科林伍德（Collingwood）先生的《装饰哲学》中对于多尔顿人的驯鹿匕首柄有一段简短而富于鉴赏力的记载。

④ 《判断力批判》，第41节。在这一节中，可以找到席勒关于逐步的精美化的大部分见解的先声。

⑤ 《通讯集》，27.参看：

“习尚使之严格分开，
你的魔力又使之重新结合。”

——席勒的《喜悦赞美诗》

戏两部分。“生活是严肃的，艺术是嬉戏的”——这是一种刺耳的见解，除非我们对它加以广义的解释，使这些字眼的自然的联想都不复存在。席勒在他所使用的譬喻的逼迫下，往往倾向于这种说法。① 美和游戏冲动之间的两座实在的桥梁就是，它们都具有摆脱实用目的的共同自由，也都具有模拟——从最广泛的意义上来说，就是对实在加以理想化的处理——的共同倾向。在别的方面，“游戏”说可以使我们想起娱乐和心理能力的松弛，而且对于自我表现的严重需要，或制作者有一定程度自由的一切工作中所包含的表现要素，似乎也没有给予持平的考虑。总之，只有当游戏冲动所具有的本来带有消极性的自由被想象性表现的内容充实起来的时候，游戏冲动才是审美的，而任何冲动只要具有了这样的形式，就是审美的，不管它是不是恰好使我们想起“游戏”来。

296

因此，“康德派的席勒”② 凭着他的天才，也凭着他的热情，不但肯定了美的客观性，而且证明了它在文明人的演进中的地位和价值。这样，他就遵从并推动了当时日益增长的一种倾向，那就是，按照客观性和真实性来了解某种不单单是事实和正确的东西，并且从那种在人类生活领域中具有意义并产生了因果性影响的事物中去寻找最真实的实在。

2. “古代的东西”和“近代的东西”的对立　　席勒既然认识到美是人的存在的实在表现，把人的心灵的两个极端结合起来，并且从文明的最早的黎明时期就一贯地探索下来，他自然不能不注意到同这一连贯性似乎相抵触的古代东西和近代东西的对比。我

① 《通讯集》，15. 末尾。

② 哈特曼的《美学》，i. 24.

们在第九章中说过，这种对比是人类天性固有的二元论为了迫使一个对过去已有了解的时代注意这种二元论而采取的历史形式，或者说实际形式。从但丁的时代起，人们就要求为这个问题找到某种答案，不管古代生活所凭持的原则和近代世界的生活所凭持的原则一模一样也好，更好一些也好，更坏一些也好。随着认识的积累和自由的智慧的觉醒，对这一对立的认识也更深刻了，力求解决这一对立的努力也更充分了。在第九章中，我尝试描写了古代世界的共同人性向近代世界揭示自身的过程，特别是通过文学向莱辛揭示自身，通过造型艺术向文克尔曼揭示自身的过程。我竭297 力说明，这些伟大的解释者的每一个人虽然都在某种程度上为他研究的对象所俘虏，因而往往认为这些对象的暂时情况不可改变，然而却又在这些范围内发现了充分的意蕴和多样性，足以使人想到美对人性的相关性，并按照那种相关性来解释美的一体性。我们说过，学术研究和考古学工作当时是倾向于这同一方向的。不过，整个来说，在莱辛逝世以前，后期文艺复兴的反动还没有结束。伪希腊传统虽然经过扩大、注入人道主义精神，变为对希腊文化的真正热情，但仍然对那个时代发生着影响。“哥特式”艺术还没有被人了解。莱辛假借亚里斯多德的名义替莎士比亚辩护，也只能加强和加深古典趣味的原则。一直到莱辛所激烈反对的天才时期，近代艺术的全部意义才为德国意识所充分认识。正象伯奈斯所说，歌德“解放了”那个世纪。

除了我们提到的那些明确的影响以外，法国革命当时正在引起风雷激荡的局面。在一七九五年，自由是一个有意义的字眼。康德、席勒和他们的继承人为了把自由从形而上学的天堂带到现世

生活中来所作的工作，对于当代人来说，具有一种我们很容易忽视的意义。

按照逐渐扩大为对希腊文化的真正同情的文艺复兴传统来理解的美的原则，不是简直统摄了那个风雷激荡时代的审美判断和作品吗？歌德有一段有趣的话，说明这一对立怎样表现在席勒和歌德自己的谈话中①。

"当我和席勒的交情密切起来的时候，就可以充分看出那（席勒同康德的关系）是多么奇怪。我们在谈话中所讨论的全是我们的工作问题或理论问题，通常是两种问题都谈到。他鼓吹自由的信条。我为自然的权利辩护，反对缩减自然的权利。或许是出于对我的好意，而不是出于信念，他没有在审美书简中用不厚道的字眼来对待慈祥的母亲（自然），而在«论秀美与威严»② 中，他却使用过一些我十分讨厌的不厚道的字眼。不过，在我这一方面，我却顽固地刚愎自用地赞扬希腊式的诗歌的优点以及建立在这种式样基础上或从其中衍生出来的诗歌的优点。不但如此，我还断言这种式样是唯一正确和可取的式样，因此，他不能不进行更具体的思考。我们都认为«论素朴的诗和感伤的诗»③ 这部论著就应归功于这场争论。他断定，这两种式样的诗应该并列并承认对方的权利。"

298

"这样，他就为美学的全部新发展奠定了初步基础，因为'希腊的'和'浪漫主义的'以及任何别的已发明的同义词全都是从这次讨论中得出来的，虽然原来所讨论的问题是现实的处理方式和理

① «新哲学的影响»，«全集»，xxx. 341.

② 1793 年（?）。

③ 1795—1796 年。

想的处理方式何者更为重要。”

康德在《关于崇高感和美感的考察》一文中把“素朴”[①]简短地描写为“带有大自然印记而不带有艺术印记的、高贵而美的纯朴性”。在《判断力批判》中，他对“素朴”作了更详细的论述。但是，席勒在区别素朴的诗和感伤的诗的时候，却把前一论述，而不是把后一论述作为自己的出发点。不过，康德在这两个场合所指的主要都是社会交际。相反，席勒却把这一观念运用到艺术领域中来，因此，就不能不在某种程度上把这一观念对自然的关系改变一下。他有一段话表现了他的无神论的根源。他说，诗人或者就是自然，或者追寻自然，二者必居其一。前者是素朴的诗人，后者是感伤的诗人[②]。不过，一位诗人在什么意义上可以成为自然是可疑的，因而，对立的两极往往是近似的。因为，如果素朴意味着蓄意地和有意识地同自然合为一体的话——在艺术中，素朴势必是这样的意义——那么，它马上就同感伤无法区别开来，两者即令不是同一的，至少也是并列的。席勒在艺术衰颓的时代和最矫揉造作的民族，如法兰西民族中找到的对于素朴的感觉，肯定就是这样。这样一种感觉是感伤的一种，而在这个范围内，我们也就找不到古代的东西和近代的东西之间的差别了。

但是，尽管有这种困难，席勒仍然靠了真正光辉的批判探讨，在艺术领域中确立了第一手自然和第二手自然之间的区别。他指出，希腊人很少对外界自然发生感伤性的兴趣——这是自然性的最纯粹的例子。他们同世界合为一体时不允许思考介入，就连

299

① 《全集》，iv. 420.

② 《全集》，xii. 233.

在描写人物时，他们也表现出类似的新鲜性和直接性。席勒把《伊利亚特》中关于格罗库斯和第阿麦德相会的描写同阿里奥斯托关于斐劳和芮那尔多相会的描写加以比较①，这一例子的妥贴性不亚于莱辛和马休·阿诺德② 所举的任何例子。其中暗含的对比的原则是显而易见的，并且成为后世关于艺术史的一切论述的基础。在论述谢林和黑格尔的时候，我们还要讨论这项原则，因此在这里就勿需再加论述了。

不过，席勒自己也指出，在近代也有素朴的诗人。他所指的人当中就有歌德。他又说，这些人由于打乱了批评家所划定的一切区别界限，使批评家感到非常不方便。他们事实上指明了超乎单纯浪漫主义艺术所代表的分裂之上的一种更高度的统一。对于这种统一，席勒没有能给予充分论证。不过，有一点可以最充分不过地说明他的基本观念。那就是，他承认他自己最初就遇到很多困难，不能欣赏莎士比亚。“在起初刚接触他的时候，③ 看到他那样冷酷无情，居然在最高度的激情中开起玩笑来，用小丑的戏谑来破坏《哈姆雷特》、《李尔王》、《麦克佩斯》等剧中令人伤心落泪的场面，我感到很气愤……同近代诗的接触把我引入迷途，使我先从每一部作品中去找诗人，去同他心心相印，去和他在一起对他的对象进行思考，总之，照对象在主体眼中的面貌去看待对象，因此，看到这位诗人从来不让人捉摸到他，也永远不肯回答我的问题，我就感到难以容忍。……**当时**，**我还不能理解第一手的自然**。我只能忍受

① 《全集》,xii.226.

② 阿诺德(Matthew Arnold,1822—1888),英国诗人和批评家。——译注

③ 《全集》,xii.226.夏斯勒的著作,1.635.

通过理解力反映出来的第一手自然的画面。为了达到那个目的，法国感伤诗人和一七五〇年到一七八〇年的德国人对我是适合的。”在这里，我们可以找到这部论著中别的地方所强调指出的素朴的和现实主义的处理方式同感伤的和理想主义的处理方式之间的联系。而且，我们前面说过，歌德认为，这种联系也就是这篇论著的出发点。为了说明席勒认为这些有关诗歌和其他艺术的原则是互300 有联系的，我们还可以指出，歌德发起过一次展览会，展览描写现成主题的绘画。在评论这次展览会的时候，席勒就谈到过“德国的另一特质：感伤性”。“要是有一位涕泪涟涟的赫克特[1]和动人哀怜的安德罗玛克的话，那倒是值得忧虑的事，幸而他们没有出现”。[2]

他最后说，古代人因有限而伟大，近代人因无限而伟大。这种区分法后来被谢林原封不动地搬过去，对于后世哲学的重要性不亚于“素朴”和“感伤”的区分，因为前一区分不过是用概括的术语把后一区分加以重述而已。席勒比别人前进一步的地方在于，他把古代原则和近代原则放在平等的地位，当做一个自然演化过程的两个阶段看待。他的前辈没有完全地和充分地承认两者的差别，即令当他们认识到近代人的伟大时，他们也力图把近代人强套到古代人的模子中去。席勒的创举在于他指出，要想维护原则的连贯性，并没有必要把实际存在的差别说成是不存在的。

3. 许莱格尔论席勒 这部讨论素朴的诗和感伤的诗的论著很快就产生了效果。一七九七年，弗·许莱格尔发表了希腊诗

① 赫克特(Hector)——特洛伊的主将。——译注

② 《全集》.xii.388.

歌研究论文集①。论文集前的序言在谈到席勒的论著时说，不能认为客观美的原则可以应用于近代诗歌艺术。因为，现在，不顾美必须给人以不关利害的快感的定理，诗人所依靠的是主观幻想，诗歌"效果"以及对于理想的存在的兴趣。这些就是诗人的性格，而这些性格本质上是属于"感伤性"的。我们马上就可以看出，康德撇开积极的内容，断定只要同理想有关系，那就表示审美判断不纯。这种论点的确对美的理论产生了破坏性的效果。许莱格尔又指出，感伤心绪只有通过特征，也就是说只有通过再现具有个性的东西，才能成为诗。我想，他的意思一定是说，否则的话，它就不可能具有同构成它的材料的富于个性的情绪的深度相称的造型形式，或结构形式。他认为，希腊悲剧可以称得起是客观的，符合于关于一个美的整体的公认规则；莎士比亚的悲剧则"用感伤性的和表现特征的要素组成了一个自我完备的和完全独立的引人入胜的整体"，因此，应该称之为"引人入胜的悲剧"。许莱格尔想用这个名称把它所指的艺术排除于康德和古代的爱好者所确定的美的范畴之外。这种排除从本质上来说是否可以用康德的理论辩护，那是另外一个问题。我们甚至不能肯定，莎士比亚的悲剧是不是在康德所谓的非审美的意义上包含着对于一个理想的实在性的兴趣。许莱格尔是不是清楚地认识到审美形象给人的快感同对象或理想的实在性给人的快感的区别，也可能是值得怀疑的。只有后一种快感才能说是非审美的。不过，不管是也好，非也好，许莱格尔在处理他从席勒继承下来的区分法时，同席勒是不同的。他把莎士比亚和古人放在同一地位，不过又把莎士比亚当做近代人的中心和

301

① 《全集》，5.

旗手。正如前面所说，事情看来很明显，这两位批评家都没有错。莎士比亚指明了一种既超越于浪漫主义的二元论之上，又是古典的近代艺术。

在同一书中，许莱格尔又在美学史上破天荒第一次提到了“关于丑的理论”①。他给美所下的定义是“善的令人愉快的表现”，他给丑所下的定义是“恶的令人不愉快的表现”。我们必须假定，善的令人不愉快的表现和恶的令人愉快的表现也应该看做是可能的。这样，他就企图把丑看做完全不在美的范围之内、而作为美的否定的体现，与美相对应。但是，许莱格尔很快就发现，一个否定之积极的体现是一个处理起来很棘手的概念②，正因为它是积极的，最高度的丑才需要最高度的才能来再现它，并且永远都包含着美的要素。看来，他并没有想出可以解决这一明显的困难的区分方法。因此，我们应该说，这种积极的否定在一定程度上将永远是一种混淆——对于同它相关联的那种类型的美的滑稽化或歪曲。

4．**席勒论许莱格尔**　不过许莱格尔的见解也正是因为前后不一致，才成为鉴赏力方面和理论方面一次急速的革命的征兆。席勒给歌德的一封有名的信③就说明了这个问题后来的历史所受到的影响，而这种影响大概就是许莱格尔的这部著作造成的。席勒不满足近代作家力图引进来的那种(扩大了他自己的对比的)二元论。但是，到这时为止，他又颇为他们的论点所动，因为他们说他想完全抛弃美这个术语，而选择另外一个联想不那么狭窄的术语。

302

① 《全集》，5．第147页。

② 《全集》，5．第151页。

③ 《通讯集》，3．158．1787年7月。

我现在把这段文字全部引在这里。

“我认为，现在已经是时候了，可以从特征观点来把希腊艺术作品审查一下了，因为文克尔曼和莱辛的观点仍然普遍流行，而我们的大多数研究美学的近代作家在谈到诗歌的时候，也象在谈到雕塑的时候一样，不厌其烦地力图把希腊美从特征的一切痕迹下解放出来，并使特征成为近代艺术的特殊标志。我认为，近代的美学作家由于拚命要把美的观念分立出来，使它具有一定程度的纯粹性，几乎把它的内容挖得空空如也，使它变成了一个空洞的声音。美和正确或真（‘Treffende’）被过分地对立起来，只有哲学家才习惯于划定的一条界限（而且这个界限只有在一个方面才说得通），被过分粗糙地接受了。

“此外，许多人还犯了另外一种错误，那就是把美的观念过分归之于艺术作品的内容，而不是归之于对这一内容的处理。结果，他们就必须用同一种美的观念去看待两种作品：一种是梵蒂冈的阿波罗像及类似人物的雕像，这些作品的内容已经足够使它们很美；另一种是拉奥孔，牧畜之神福恩或其他令人不快或可厌的形象。在这种情况下，他们自然要感到困惑不解。

“大家知道，诗歌的情况也是这样。人们过去和现在都始终煞费苦心地不断地想用他们对希腊美所形成的观念，来为荷马和悲剧作家的粗糙的、往往是低级而丑恶的现实主义（“Natur”，自然事实，不管是人的行为的自然事实也好，还是其他种自然事实也好）辩护。我希望最后会有人出来不让这个观念和美这个字眼再流行（事实上，所有这些错误的观念都是同这个字眼不可分割地联系在一起的），并使最完备的意义上的真一词取而代之。这样做才是合 303

理的。”

在这里，真一词当然不能按照心智上的意义去理解。“康德派的”席勒当然不致出此。这段文字的意思是：第一，他深信伪古典的美的观念无法再加引伸，使之包括浪漫主义艺术在内；第二，在印证浪漫主义来回顾希腊艺术时，他倾向于认为，即令对希腊艺术来说，流行的美的观念也是太狭隘了。因此，他认为必须挑选一个新术语，这个术语仅仅说明需要有表现，需要有待表现的材料。他认为这种显示特征的材料，在近代艺术中固然可以找到，在希腊人当中也可以找到。既然艺术的这一可贵的品质——不管我们把它叫做美也好，给它起别的名字也好——被理解为人类生活和自然界的统一的必要而客观的表现，就没有理由再去尝试缩小它的表现的范围了。因此，这位思想家既是宣布它的具体客观性的第一人，也是用明确的语句抛弃了它的统一的范围所受到的一切传统形式限制的第一人。

在造型艺术和音乐领域中，席勒没有特殊的欣赏力。他对各门艺术[①]及其相互关系的理论，没有积极的贡献。他对风景的共鸣似乎比同代人要宽广一些[②]。他把闪电突然撕破黑暗天空的雷雨[③]看做是具有崇高效果、或者更恰当地说是具有昂扬（“Erhebend”）效果的丑的一个例子。他把秀美的观念局限于人体的各种姿态[④]。甚至在各种诗体的区别方面，他都没有能给我们重大帮

① 参看夏斯勒的著作，1. 626.

② 不过，读者还可参看《马提森诗歌评论》，《全集》，xii. 343. 还可参看夏斯勒的著作，1. 648.

③ 《全集》，xi. 570. 1.

④ 参看夏斯勒的著作，1. 603.

助。他认为高乃依的《熙德》的情节毫无疑问是文学中最好的情节，因为它不需要恶毒①。他的真正的成就是在诗意幻想的一般原则方面。这些原则乃是各种艺术的基础，并且同生活和思想的原动力有着深刻的联系。

II. 歌德 在研究歌德的学者看来，把他的灿烂而丰富的见解局限在几个美学公式范围之内，实在有亵渎之嫌。我们必须清楚地了解到，在下面的篇幅中，我们并不妄想综述歌德的大量活动的全部成果，而只想指出几项最主要的信念。这些信念的重要性是他对于艺术和美的见解的全部发展过程所可以保证的。如果英国读者满怀希望，想要在本国新近的能干的美学史学者的著作中寻找对于歌德的美学观点的认识，他们一定要大失所望。英国的史学家都不约而同把他看做是文克尔曼学派的一个通俗作家。因此，他在哈特曼撰写的康德以后的美学史中就毫无地位②，而在夏斯勒③和齐美尔曼④的著作中，他却和席勒分开来，同孟斯⑤和文克尔曼合在一起，成为一位康德以前的美学家。虽然从黑格尔为了一种特殊目的⑥而采用的处理次序来看，这样一种观点表面上也不无根据，但是，这种观点同编年顺序，同歌德的基本思想以及他自己对于他和康德的关系的有案可查的判断⑦，同他作为那个创造性时代的中心人物的地位，都是绝对抵触的。那个创造性 304

① 《全集》, xi. 543.

② 哈特曼的《美学》, i. 导论; viii.

③ 《美学批评史》, i. 494.

④ 《美学》, i. 355.

⑤ 孟斯(Mengs, 1728—1779), 法国画家。——译注

⑥ 《美学》, i. 24.

⑦ 《新哲学的影响》,《全集》, 30. 340.

的时代也就是十八世纪的最后十年[1]。当时，一种新哲学的思想是由一些共同工作者通力合作形成的。他们各自的贡献在今天已经很难分辨出来。

这些同事实相矛盾的估计的根据是非常简单的，作为研究歌德观念的阶梯，倒很方便。文克尔曼当然已经觉察到表现对于美的不可避免的影响。只要坚持我们现在所理解的“表现”，在字面上就有可能在文克尔曼那里找到一种关于意蕴或特征的理论，而实际上，他对这种理论却只有模糊的理解。毫无疑问，歌德关于美的见解，尤其是关于艺术的见解，主要是由狭义的美和意蕴或性格 305 的对比决定的。因此，可以说他只不过是把文克尔曼的问题拿来加以讨论，仅此而已。

但是，这样一种看法忽略了问题的整个本质。文克尔曼是从抽象美出发的，但是，由于他具有深湛的历史知识和同情，他又被迫不断用更多的表现去补充这种抽象美。表现虽然是美所必需的，但是，随着表现的增加，真正的美也就减少了。他差不多始终没有超出雕塑艺术的领域，对于绘画还稍稍谈到，对于音乐或诗歌，则只字未提。而歌德呢，如果说他所谈到的是类似的要素的话，他也是**按相反的顺序来接近它们的**。他的出发点是特征说。他认为特征就是艺术中的优美，也就是说，特征就是我们决定采纳的广义的美。后来，他又用形式美，即狭义的美这一限制性的规定来限制这条原则，主要是为了防止误解和偏差。歌德这种把文克尔曼的观点颠倒过来的观点，是有本质意义的，并不是偶然的。这是

① 《新哲学的影响》，《全集》，30. 340. “上个世纪的最后十年对我是十分重要的十年。”

文克尔曼帮助创造的美感这一新工具的结果，又是更广泛和更深刻的美感的萌芽。这个观点最初是在歌德为哥特式建筑辩护、反对软弱无力的伪古典传统的时候产生的，后来，歌德又用对于绘画、音乐和诗歌的最广泛的欣赏加以证明。专门从哲学的角度来说，它的意义是完全明白无误的。美——艺术和一般审美欣赏中揭示出来的优美——是有待分析的资料。把这项未经分析的资料，或者对它的最形式的分析，当做一项原则，同时承认在这个原则内外还有另一项彻底具体的原则令人困惑不解地活跃着，这是坦白而富于启发性的，但在逻辑上是无力的。把这项资料同导致深刻分析的一项具体原则等同起来，同时承认还有一种两可的情况，在那里，这项资料的形式残余得不到充分解释，这是朝科学理解迈进的新的一步。我们现在准备谈谈歌德在后一方面的美学信念。

1．**哥特式建筑**　在一七七三年，即希尔特在《季节女神》上发表关于艺术中的美在于特征的著名文章之前二十四年，出版了一本薄薄的、印刷粗糙的未署名的论文集① 《德国的风格与艺术》。这部论文集的作者是莫泽尔、赫德尔和歌德。歌德给这部论文集写了一篇短文《德国的建筑艺术》。这篇文章虽然免不了有青年人的过分夸张的词藻(这篇文章发表时，歌德才二十四岁)，或许却是十八世纪最深刻的美学论文。因为，在这篇文章中包含了八十年后才在罗斯金的《威尼斯的石像》内“论哥特式建筑的性质”一章中得到充分表现的那些见解的萌芽。我恐怕我们的哲学史家所以对前一篇文章漠不关心，完全是由于他们对后一篇文章及其意义不熟悉的缘故。歌德的确没有坚持一切作品要同富于个性的制作者

306

① 谢勒的著作，ii. 82.

的生活有联系，但是，他所采取的观点却必然地包含了这一关系。我想从这篇短文中选录几段文字。这几段文字，就我所知，是各种英语译本中所没有的。为了我们的理论研究目的，值得注意的几个论点是:

i. 作者对于后期文艺复兴的伪古典主义的态度。

ii. 作者对于“哥特式”建筑所表示的同情和对于这个名称包含的那种贬义所提出的批评。①

iii. 一种关于显出特征的艺术的理论的征兆。

我将按照这三大题目来安排引文。这篇短文所讨论的主题是斯特拉斯堡的大教堂。

i. 对于文艺复兴传统的态度　“‘低级趣味’，意大利人说着就走开了。‘孩子气十足’，法国人嚅嚅地说，得意扬扬地用鼻烟壶敲了敲希腊回纹饰。你们两位鄙视它，是怎么搞的呢?

“难道不是从坟墓里站起来的古人的精神俘虏了你们的精神吗?你们在这些宏伟的废墟下爬来爬去，偷偷测量这些废墟的比例，你们用这些神殿的残片建筑了你们的千疮百孔的宫殿，并且认为你们是艺术秘密的守护人，只因为你们能按英寸按线条叙述这些巨大的建筑物。如果你们不只是测量而是有更多感受的话，如果你们抓住了这些使你们感到惊奇的建筑的精神的话，你们就不会因为希腊人创造了它，它又很美，就仅仅加以抄袭了，你们就会使你们的设计必要而真实，那时，活生生的美就会靠了创造力从其中产生出来。

307 “这样，你们就给你们所需要的东西涂上一层真和美的外观。

① 参看《威尼斯的石像》，第2卷，“论哥特式建筑的性质”。

圆柱的光辉的效果给予你们很深的印象，你们也想造几个圆柱，于是，你们就把圆柱造在墙壁里面，你们想要建立柱廊，你们就在圣彼得大教堂前院的周围建筑了一些没有出口的大理石通道，结果，大自然母亲既然嫌厌和鄙视无用的和不必要的东西，也就迫使你们的人民置身于公共的阴沟中，以致你们要在这座世界奇迹面前避开你们的眼睛，捏住你们的鼻子。

"这一切都是自然而然发生的。艺术家心血来潮的幻想替富人的任性服务，游览家目瞪口呆，而我们美的灵魂，即所谓哲学家，凭藉原人的寓言制订出一些艺术原则和艺术史，真正的人却在奥秘的前院被恶人谋杀①"。

"……圆柱② 决不是我们的房屋的一个要素；它同我们的一切建筑物的本质都是抵触的。我们的房屋不是覆盖在四个角的四根圆柱上的；它们是覆盖在四面四堵墙上的。墙壁代替了圆柱，排斥了圆柱。你要是再增添四根圆柱，圆柱就显得累赘而多余。""小心不要沾污你们的最高贵的艺术家的名誉，赶快去欣赏他的卓越作品吧！如果它给你们以不愉快的印象，或者根本不能给你们什么印象的话，那么，再见吧，驾上你们的马，到巴黎去吧！"在这里，我们可以找到对莱辛产生过深刻影响的那种揉合在一起的真正的种族艺术感和值得遗憾的民族敌意。当近代精神起来反抗束缚它的一切行动的传统的时候，它必然要变得很激烈。我们前面就说过，圣彼得大教堂始终是对文艺复兴时代的感受力的试金石。歌德不

① 文克尔曼在1768年被谋杀。

② 这段话是针对阿伯·劳吉尔(Abbé Laugier)而发的，见谢勒的著作，第2卷，"歌德"。

可能成为第一个心怀敌意的批评家，因为当对他还没有见到过罗马，他的所闻想必是从其他作家那里得来的。但是，他愿意出来咒骂却是那个时代的明显标志。

ii. “哥特式”是一个贬义词　“当我最初动身去参观那座大教堂的时候，我的头脑中充满了关于良好趣味的笼统观念。根据道听途说，我对部件的和谐和形式的纯粹表示尊敬，竭力反对混乱任性的哥特式装饰。我把朱红色印体的‘哥特式’当做字典中的一个条目，把我所想到的一切不适当的同义词都归在这个字眼下面，‘不明确的，紊乱的，不自然的，一堆零碎，千疮百孔，负担过重。’我就象一个把全世界都叫做‘蛮族’的人一样不聪明，把一切不适合我的心意的东西都叫做哥特式的，包括我们的资产阶级贵族用来装饰他们的房屋的精制的玩偶和形象作品，直到德国古代建筑的坟墓遗迹。这些坟墓遗迹，由于有少数奇异的曲线，我就按照老调称之为‘装饰过多’。这样，在途中，我就对我以为我要看到的东西——一个畸形的、鬃毛耸起的怪物——感到不寒而栗。

“当我站在那座建筑物面前，看到那令人惊叹的景象时，我的感受又是多么出乎意料之外。我的灵魂中充满了一种伟大而完备的印象。这个印象由于是无数和谐的细节所组成的，因而是我所能品味和欣赏的，但是，却完全不是我所能理解和解释的。我又多么经常回去享受那种宛若置身天堂的愉快，去从我们老大哥的作品中领会他们那种巨人似的精神呀！……有多少个黄昏时分的暮霭以友好的憩静打断了我那接应不暇、疲倦不堪的眼睛的观赏啊。在我的眼前，无数零件溶合成为完整的部件，这些部件朴质而又伟大地站在我的灵魂面前，我的禀赋都马上欣然起来享受和理解。

……在晨曦中，它多么经常清新地来迎接我，我又多么愉快地观察着那些巨大的和谐的部件啊。这些部件的无数细小的零件，直到最小的纤维，都象永恒的自然的作品一样，充满了生气，全部都多姿多态，全都同整体有关。这座庞大的、基础巩固的建筑多么轻快地升到空中去啊，它是多么残破，又多么不朽啊！……因此，当德国艺术学者听了满怀嫉妒的邻国人的话，把自己的长处加以抹杀，用不可理解的'哥特式'一词来贬损这一作品的时候，我真不该对他们生气。他们应该感谢上帝使他们能够大声宣布：'这是德国的建筑，**我们的**建筑，同意大利人没关系，同法国人更没有关系。'如果你们不愿享受这个特权的话，就请你们证明哥特人真的建筑过象这样的建筑物吧。你们会发现要证明这一点有相当困难。"……"但是，亲爱的青年人，如果你们激动地站在那里，无法调和在你们的灵魂中互相冲突的矛盾的话，你们就可以做我的谈心的友伴，你们一会儿感受到这个伟大整体的不可抵抗的力量，一会儿又会指责我是一个梦想家，说我在你们只看见气魄和粗犷的地方看到美。"

这段文字在后文中提出了一个总的理论，来证明他所以在别人只看到气魄和粗犷的地方知觉到美是有道理的。习惯用语的力量又迫使歌德回到他刚刚超越过的对比上去。但是，我们必须始终记得，最广义的美总是倾向于同美的艺术作为美的艺术所具有的、美感作为美感所能欣赏的整个优美相吻合。歌德刚才使用美这个字眼时，情况就是这样。甚至在文克尔曼的著作中，我们说过，"真正的"美也不在美这个名称所特别地和明确地指称的事物范围以内，正象歌德几乎要把"真正的"和"伟大的"艺术同狭义的　309

“美”的艺术对立起来一样。

iii. “显出特征的”艺术 （紧接在上面的引文之后）“不要让一个错误观念妨碍我们相互了解，不要让近代的美的贩卖者的女性气十足的理论把你弄得太纤弱，以致不能欣赏有意蕴的粗犷，为的是免得到了最后，除了毫无意义的柔和之外，你那脆弱的感情什么也受不住。他们想要使你相信，美的艺术据说是由于我们想要美化我们周围的世界而兴起的。这是不合事实的；因为只有在一个意义上，这才是真实的，那就是，市民可以这样说，工匠也可以这样说，哲学家却不能这样说。”（只有那些把所有的造型作品都归在美的名下的人才会说，艺术冲动——歌德几乎要使用这个术语——是一种美化事物的冲动。如市民可能说铺设一条新的街道就是一种艺术冲动，工匠可能说制造一部机器就是一种艺术冲动。歌德在这里表现出的心情是非常复杂的。在实质上，他同情“市民”，然而他又觉得，只有通过哲学家所划定的区别——这种区别本身是值得商榷的——他才能说明他的论点。至少在我看来，这段话的真正意思是这样。）

“艺术（他接着说下去），早在它变成美的以前就是造型的，然而当时它仍然是真实而伟大的艺术，常常比美的艺术本身更加真实而伟大。因为人在内心里有一种造型的天性。一俟他的生活有了保障，这种天性就要在活动中表现出来；一俟他免于忧虑，免于恐惧，在宁静中活动的半神就要在他周围探索，寻找可以把他的精神注入其中的物质。这样，野蛮人就用奇异的笔画、可怕的形状和粗糙的色彩，重新塑造了他的‘帽子’，他的羽毛和他自己的身体。虽然这种形象还只是最任性的形式，没有形状的比例，但是，各部

分仍然是协调的，因为有一种专注的感情把它们造成一种显出特征的整体。” 310

“这种显出特征的艺术才是唯一真实的艺术。只要它是从内在的、专注的、注重个性的、独立的感情出发，来对周围事物起作用，对不相干的东西毫不关心，甚至意识不到，那么，不管它是出于粗犷的野蛮人之手也好，还是出于有修养的敏感的人之手也好，它都是完整的，有生命的。你可以在各个民族和各个个人身上，看到无数不同程度的这种情况。灵魂愈是能感受到那种唯一的美的和永恒的关系——这种关系的主要和弦可以表现出来；这种关系的秘密只可意会不可言传，而且只有在这种关系中，天神似的天才的生活才能迸发为愉快的曲调；这种美愈是渗透到心灵的存在中去，似乎和心灵具有同一起源，以致心灵再也不能容忍任何别的东西，再也不能创作出任何别的东西；愈是这样，艺术家也就愈幸福，……他的作品就在这里。走向前去，去认识在中世纪狭窄而阴郁的祭司场地上、从强悍粗犷的德国灵魂中产生出来的、对于关系中的真和美的最深刻的感受吧。”接着，在抨击了当代的矫揉造作、软弱无力的绘画以后，他接着说，“近代人好嘲笑富于男子气概的亚伯特·杜勒，① 比较起来，我还是喜欢你笔下的最拙笨的形式。”

歌德在他的自传(1911)② 中告诉我们，由于偏爱“一种更发达的艺术”(希腊人的艺术)，早年对哥特式建筑的爱好后来在歌德的心中又退居次要地位。事实的确是这样。不过，他这样地提到这个主题，也说明他对这个主题感到多么亲切，因为在他看来，尤其

① 杜勒(Dürer，1477－1528)，法国画家和雕刻家。——译注

② 《全集》，17.348.

是在这一方面，他后来的生活是同他早年的冲动联系起来的。在他看来，这种联系证明了这样一句谚语:“我们在年青时代所希冀的东西，在老年必有丰富收获。”此外，浮士德的发展的次序也一定使人人都觉得同诗人自己的经历很相似。对海伦的忠心是加在北方生活的基础之上的，在这种联系不复存在之后，仍然留下它的影响。

不管是好是坏，歌德对艺术和科学的近似简直入了迷。在他看来，两者的近似在于它们同典型性或特征有着共同的关系。在311 康德的著作中，他所真正同情的只有《判断力批判》。因为这部著作证实了他对于科学和艺术近似的信念，在他的眼中，还可以证明始终引导他去寻找典型性或根本性的那种“不安分的冲动”是不无道理的。[①] 在这一切方面，他的想法都同艺术中的“特征”很接近，也同科学所了解的“特征”很近。举例来说，在他看来，某些种的花卉充满了性格，别的花卉却是不分明的和没有性格的。他对于植物的变态的研究当然是受一种基本类型的思想指导的。很明显，歌德始终认为，在任何动人心弦的作品中，中心问题都是意义，性格或意蕴，甚至在任何大自然的产物中，中心问题也是这样，虽然要服从康德的一项保留。

2. **希尔特和迈约的定义** 我们可以看出，“特征”说作为一项艺术的实质原则，并不是通过歌德，而是通过他的朋友希尔特和迈约进入美学中的。这同歌德生来就厌恶抽象和不完备性的性格是符合的。希尔特是一位批评家，迈约是一位艺术家，两人都是旅行家，对艺术事实都有渊博的知识，都经常给《季节女

① 《新哲学的影响》和《直观的批判》,《全集》,30,342和351.

神»①(1795年——1798 年)撰稿。

黑格尔在«美学»的序论中对他们的意见作过引证和批判。迈约追随歌德之后，相对来说同希尔特处于对立地位。他以为他和歌德共同持有的观点和希尔特持有的观点有根本性的区别。但是，实际上，两方见解并没有很深刻的区别，只是歌德保留了我们指出过的一条限制，那就是把美加在意蕴之上，作为意蕴在艺术中出现时必须服从的一项条件。希尔特附和鲍姆嘉通，把美同眼睛或耳朵面前的完善性视为一体，但是，他又把完善说发挥成为在种和属的特性中表现出来的自然意图说。迈约追随歌德之后，断言（古代②）艺术的原则是意蕴，但是，成功的处理的结果是美。正象黑格尔所指出的，这两个公式本质上都有赖于内容对形式的关系，并且从一开头就断定，艺术的优美在于同意义相称的表现。我们发现，在描写这一意义的性质时，两个极端有会合的趋势，因为单纯注重种或属而不注重个性的特征刻画势必倒向抽象和拟古主义一边，而同个性主义和浪漫主义对立起来，并且还使人想起雷诺兹为了替他的宏伟风格辩护而提出的论据来。另一方面，"美寓于处理中"的原则却可能或者说明个性需要常套化，或者说明有眼力的人可以在个性中找到美。我们将会发现歌德对这一对比叙述得更为充分，因此，我们只需要就这些次要作家指出一点：由于给«季节女神»撰稿，由于通过私人通信经常供给歌德材料，他们就帮助促进了在这几年中启发了哲学界未来领袖人物的那个运动。 312

① «季节女神» 是席勒和歌德合作主办的一份评论。这个刊物当时超出于读者群众之上，只存在了三年。

② 参看上述席勒的信件。甚至针对古代的艺术也提出了特征问题。这是希尔特的进取的态度使然。

3．歌德对艺术中优美的分析　歌德在《收藏家和他的伙伴们》[1]（1798年）这一对话中对这个活跃的时代的总的结果作了总结。这篇对话叙述他的见解的系统程度，不亚于他的任何文章。这也是美学史上第一次有人把艺术中的优美说成是可以有许多不同程度和方面的表现力的具体东西[2]。

歌德在一七九七年写信[3]给席勒说，希尔特犯了一个错误，因为他没有认识到如果要给艺术下定义的话，就既需要他的解释，也需要文克尔曼的和莱辛的解释，以及许多其他人的解释。但是，歌德接着说，迄今为止，他坚持连造型艺术中也应有特征和情致，这是完全正确的。《收藏家和他的伙伴们》实际上是对那封信中的见解作了有声有色的叙述，因而其中所讨论的见解我以为也就是希尔特在《季节女神》上那篇文章[4]中所持有的见解，并涉及一个具体问题和一个一般问题。这个具体问题所以产生是因为希尔特断言，甚至在希腊艺术中，特征都是最主要的原则，在希腊艺术中并没有避免痛苦或恐怖这种极端，这个具体问题还涉及把这一论点（它并没有遭到绝对的否认）同文克尔曼和莱辛的见解调和起来的问题。对话替尼奥比群像辩护说，"性格仅仅在那些象一具精神骨架一样贯穿整个作品的最一般的线条中"出现。歌德常常念念不忘这个把骨架或框架比做特征的相关物的譬喻。这一譬喻也说明他持有一种把特征和美对立起来的不可容忍的二元论。但是，这并不是他唯一的观点。这篇文章从性格和美的关系谈起，其中所

313

① 《收藏家和他的伙伴们》，《全集》，24.235.

② 因为文克尔曼几乎不打算这样做，虽然他对这种观点也有贡献。

③ 《通讯集》，《全集》，3.152.

④ 参看前面原书（即本书边码）第194页论述希尔特后期研究成果的那一段。

讨论的一般问题涉及艺术的优美所要求的各种品质的全面综合。“假定一位艺术家造出了一座表现了鹰的属概念(这就是希尔特的狭隘的特征说)的青铜鹰像,假定他现在又想把它放在宙斯的笏上。合适吗?不,除此之外,它还必须具有艺术家为了使宙斯成为神而在他身上灌注的那种东西。——我明白,‘特征主义者’(我们可以不无理由地假定他就代表着希尔特)打断话头说;你指的是希腊艺术的宏伟风格;但是,我只有在它显出特征的时候才重视它。”按照一般人对歌德的看法,我们本来希望他把希腊艺术看做是最高不过的艺术。但是,在后面紧跟着的那段值得注意的文字中,他却没有这样做。他说:“它满足了一个高度的要求,但却不是最高度的。”“属概念使我们漠然无动于衷(这是通常对希尔特的‘特征’的态度。这说明,在歌德的理解中,这种特征距离我们认为浪漫主义和自然主义具有的那种富于个性的特征刻画,相距多远),(希腊宏伟风格的)理想把我们提高到超越于我们自己的水平之上,但是,我们不满足于此。我们要求重新去对富于个性的东西进行完满的欣赏,同时又不抛弃意蕴和崇高。这个谜只有美才能解答。美使科学的东西(他仍然认为这是“特征”的特色。)具有生命和热力,使意蕴和崇高得到缓和。因此,一件美的艺术作品走完了一个圈子,又成为一种富于个性的东西,这才能成为我们自己的东西。”

这样,特征和理想就通过美的融合力变成富于个性的了。在这里,象他差不多一向的情况一样,歌德动摇于两种看法之间:一种看法是,把美看做是抽象或忽略,一经某种不甚明确的原则吩咐,就可以使明确的个性的粗糙轮廓柔和下来,或者大概还可以使之柔弱下来;另一种看法是,把美看做是有赖于洞察力。这种洞察力 314

可以在注重个性的肖像画的最有力的细节中找到它们自己的有力的秀美。歌德从来没有能完全摆脱前一种观点中包含的那种二元论。

在这篇对话结束时，他把他在讨论过程中指出的艺术家和艺术评判家，即审美知觉者的各种品质，当做艺术中的优美的各种根本要素，最后逐一加以回顾，然后又把它们排成一个表格。这个表格按其结构来说，是对于这种广义的美的细致分析①。

在这个表格中，艺术的优美的三个根本要素——艺术真实、美和完整化——中的每一个要素都是两个相反的品质或倾向的综合。在这两个相反的品质或倾向中，一个是“严肃的”，另一个是“游戏的”，而两者又都是单纯片面的**特别作风**，同它们的综合形成对照。只有这种综合才可以称为**风格**。例如，艺术真实是纯摹仿的倾向和幻想的倾向的结合，美是特征和趋向于单纯装饰性曲线形式(按照荷加斯的理论)的倾向的结合，而完整化是“细节精确”和“具有表现力的速写性”的结合。此外，艺术真实、美和完整化自

① 我把这个表格转录于此，括号内是译文。

Ernst allein (纯然严肃)	Ernst und Spiel verbunden (严肃和游戏结合)	Spiel allein (纯然游戏)
Individuelle Neigung (个别倾向)	Ausbildung in's Allgemeine (一般的形成)	Individuelle Neigung (个别倾向)
Manier (特别作风)	Styl (风格)	Manier (特别作风)
Nachahmer (临摹者)	Kunstwahrheit (艺术真实)	Phantomisten (幻想者)
Characteristiker (特征主义者)	Schönheit (美)	Undulisten (波纹曲线画者)
Kleinkünstler (杂艺家)	Vollendung (完整化)	Skizzisten (速写者)

己也必须结合起来，才能构成艺术的优美。

读者当会注意到，在这里，美看起来好象对美的艺术所特有的那种优美——即必须看做是同最广义的美相吻合的那种优美——有所贡献，因此，我们并未能避开这里面包含的二元论。然而，那种把美说成是没有内容或不容分析的玄论现在是永远地被打破了。因为，按照歌德的综合而构成的美并不是使表现软弱化的一个限制，而是两种表现力的结合，即按照本质属性所作的特征刻画 315 和形式的或装饰的象征主义的结合。

从这样地构成美的观念到认为别的几个综合，都象它自己的综合的两个因素一样服从于它，其间只有一步路。在一种考虑到表现的各种连续级别的表现理论中，总的装饰原则，或者“美的曲线”会处于最低的级别而成为一切别的东西的条件。没有内容和意蕴的“任意的幻想”会被认为只不过是未能抓住事物的意义。它所具有的内容比那种以“卖弄技巧的精确性”为其一个方面或要素的、对自然的忠实临摹还要少。而在较高的级别，作为眼光敏锐的想象的初步成就，“印象主义的速写”会被看做是充分把握住“富于特征的”实在事物的一切细节和意义的先声和前奏。经过这种略有不同、但并不对原则作重大改变的表述以后，这一理论就可以成为按照美的象征力或表现力的级别来讨论美的最新分析的各种要素的前驱。歌德赋予任意的幻想以不重要的地位，这是值得注意的，因为这是对于把想象性的东西和凭空虚构的东西混淆起来的那种常犯的错误的批评。

这篇对话由于只限于讨论雕塑艺术和绘画艺术，也提高了自身的价值，因为歌德信中所提到的莱辛和文克尔曼的原则正是在

这两种艺术中才占有最巩固的地盘。如果能够在这个领域中证明"特征和情致"，自然也就可以在别的艺术中对它有所认识了。从这时起，人们就不能不从美的内容的角度来对美加以考虑，而把审美欣赏的资料当作终极的东西的形式主义理论，严格来说，也就成为时代错误了。就连歌德在写完这篇对话以后不久就开始准备[①]的关于文克尔曼的研究材料(1805 年)，也主要致力于[②]坚持艺术的有机演变，把这看做是一件划时代的发现了。

316　4. 结束语　正是靠了歌德和席勒以及他们的朋友和同代人毕生的努力——靠了把受到抽象性和主观性限制的康德的审美判断发展为一种随着人类的生活和意识而发展的客观的具体内容——才最后把近代美学的资料准备就绪，可以合并到近代美学问题的答案中去。他们致力于复兴德国戏剧，力求使其成为一种艺术的结果，除了上下两卷《浮士德》以外，并没有能向世界贡献多少有永久价值的作品。但是，他们又在思考中把希腊人的东西和不列颠人的东西综合起来[③]，从而继续了莱辛所未竟的工作。这种综合却是我在审美欣赏的各主要领域努力探索的那场革命的典型例证。如果说从这场革命中并没有产生出任何新的艺术的话——因为音乐并没有直接地受到这场革命的影响——，却有一种新的哲学从这场革命中产生出来。正是在我力求阐明其中各种倾向的最后这十年的动荡局面中，十九世纪的头几位伟大的有机思想家形成了他们早年的信念。

---

① 1799 年，《通讯集》，《全集》，5. 162.

② 参看前面原书(即本书边码)第 242 页。

③ 见伏尔太的《穆罕默德》在魏玛上演时，席勒所写的诗句。参看前面原书(即本书边码)第 238 页。

第十二章　客观唯心主义——谢林和黑格尔

I. 谢林　“到了谢林的哲学中，科学才达到它的绝对观点；艺术虽然早已在人类最高旨趣中显出它的特殊性质和尊严，可是只是到了现在，艺术的实际概念及其在科学理论中的地位才被发现。”①

按照黑格尔在这段文字中表示的意见，哲学一脉相承的直正线索是从席勒传到谢林。黑格尔本人生于一七七〇年，谢林生于一七七五年。在这两位朋友中，谢林是比较年青的一个。但是，有一个时期，谢林却走在前面，在黑格尔成名之前，就当了教授，向广大听众讲学。从黑格尔和谢林一七九五年的来往书信中，我们多少可以看出这两位朋友在康德、费希特和席勒的影响下，对于学术问题多么激动。黑格尔在信中就提到，席勒那年在«季节女神»上发表的美学书简是一部给予他极大愉快的杰作②。谢林一八〇〇年和一八〇二——一八〇三年的重要著作«先验唯心论体系»和«艺术哲学»③，如果同这些早年的信件以及他自己的完全师承费希特的头几篇哲学论文④合起来看的话，可以确凿地说明他

① 黑格尔：«美学»，i；英译本，第120页，还可参看前面第11章，本书边码第286页。

② 黑格尔的«书简»，I. 16.

③ «艺术哲学»是用讲演形式发表的，谢林死后才出版。其中一部分1802年左右又在其他讲演中出现过。参看«全集»第5卷的前言。

④ 1794—1795年，如«论作为哲学真谛之自我»。

的思想是怎样为席勒的影响所左右。因为谢林总是不断地引证席勒和文克尔曼的见解。正是他们供给了他以客观材料，使他可以把康德对于艺术同自然与天才的关系的见解扩大成为一种历史的和形而上学的理论。当时，康德的见解成为他的思想的框架。“绝对的”一词是从费希特那里得来的。用自我(Ego)(这条原则同在意志和认识中表现出来的“自身”有些相似)来解释康德指出过、318 又经席勒帮助加以证实的客观统一，也是从费希特那里得到启发的。黑格尔在上面所说的一封信里，在谈到谢林最早的一本鼓吹费希特主义的小册子时，对他说过这样的话：“我以为，在德国，从康德的体系及其最后的完成中将产生一场革命。这场革命的出发点将是这样一些原则：它们早已存在着，只需要按其一般意义加以阐释并运用到现有的一切知识上就行了。但是，永远会有一种奥秘的哲学，把神看做就是绝对的自我。”① 这是把神和不单独存在、也不具有个人自我意识的事物所固有的统一视为一体的观点——这种观点正是客观唯心主义的绊脚石和吸引力所在——的先兆。对于费希特来说，这种绝对的统一只是一个词句，它的内容要由他的继承人来供给。谢林在尝试这样做的时候，把艺术和美当做一种客观的综合，认为它们在实在的大厦中占有很高的地位，比后来的理论界赋予它们的地位还要高。

如果我们简短地考虑一下下面三个问题，我们就能充分了解谢林在普通美学史中的地位了：

i. 他按照他自己的绝对观点断定艺术和美具有的客观性。

ii. 他对古代生活和艺术同近代生活和艺术的对比所作的有

① 《书简》，I. 15(1795年)。

力的和历史的处理。

iii. 他对各种艺术的评价和分类所作的贡献。

我提到谢林在“普通”美学史中的地位是故意的。谢林对于个别艺术作品以及各个时期和倾向的批评和欣赏，举不胜举，根本无法在这里全部加以论述。我们也很难说黑格尔得力于他的地方有多少，而他们两人又从美学资料的共同来源中吸取了多少滋养。论述艺术哲学的那部重要论著在黑格尔逝世之前一直没有发表，但是，在一八〇二年及以后这部著作以讲演形式发表的时候，黑格尔很可能听过讲演，肯定会听说过，或看到过手稿。这部著作中的许多见解还用公开发表的文件或演说的方式发表过。可以说，黑格尔的《美学》中的论点很少没有受到在谢林的著作中可以找到的 319 那些见解和理论的启发，不管是这种启发是用多么奇特或反面的方式提供的。

i. 艺术和美的客观性　如果我们还记得康德和席勒的基本思想的话，我们只要从谢林的《先验唯心论体系》(1800年)中引证少数几段引语，就可以看出，他怎样把他们的启发发挥成为一种大胆的理论。

他在这部著作的结束语中写道：“这一整个体系介乎两个极端之间。康德所追求的理智直觉指明了一个极端；构成席勒体系的本质的审美直觉指明了另一极端。理智直觉之于哲学家正象审美直觉之于哲学家的客体一样。前者由于仅仅是哲学家特殊的心灵倾向所必需的，并不发生于常人的意识中；后者只不过是普遍化或者说客观化的理智直觉，因此在每个人的意识中至少都是有可能发生的。由此，我们可以看出，哲学作为哲学其所以永远不可能具

有普遍适用性的事实和原因[①]。只有艺术才具有绝对客观性。可以说,取消了艺术的客观性,艺术就不再是艺术,而变成哲学了;赋予哲学以客观性,哲学就不再是哲学,而变成艺术了。哲学可以达到最高境界,但是,可以说它只能把人的极小部分带到最高境界。艺术却能使整个人都认识到最高境界,这是艺术的永恒的功勋和值得赞叹的地方。”[②]

“每一审美产品都渊源于在一切自由的产品中都是彼此分离的两种活动(有意识的自由活动和无意识的自然活动——这是从康德关于艺术对天才的关系的论点中得来的)的基本上无限的相互分离。但是,由于这两种活动在这种产品中是联合在一起表现出来的,这一产品就以有限的形式表现了无限。而这种以有限形式表现出来的无限就是美。因此,包含有前两种特点(无限的意义和无限的调和或满足——即静穆,这是从文克尔曼那里得来的见解)的每一件艺术作品的基本特点就是美。没有美,就没有艺术作品。”[③] 后面紧跟着的一段文字,就连夏斯勒[④] 也承认他自己不能理解,其实这不过是追随康德之后,把崇高解释为比美里面包含的主观性调和更加纯粹的主观性调和而已。它所依靠的心灵的努力同真正的美比较并不是那么直接由知觉对象[⑤] 规定的。

320

他在另一个地方说,“艺术的产品同有机产品的主要区别在

① 这同席勒的见解显然有些相仿。席勒在《审美教育书简》第27信的末尾就谈到艺术是向整个人说话的。这里认为艺术高于自然,这是黑格尔和谢林意见不同的分水岭。参看《审美教育书简》第15信及前面原书(即本书边码)第295页。

② 《全集》,3.630.

③ 《全集》,3.620—621.

④ 《美学批评史》,2.834.

⑤ 康德:《判断力批判》,第100页。

于：(a)有机物在(两种活动)分离以前所代表的东西也就是审美产品在(两种活动)分离之后又重新统一起来时所代表的东西；(b)有机产品不是从意识中产生出来的，因而也不是从作为审美产品之条件的无限矛盾[①]中产生出来的。因此，自然的有机产品不一定是美的。"[②]——这最后一句话道出了那个时代所特有的一种观点，我们现在则倾向于放弃这种观点。"但是，在这一情况下(在艺术中)使客观的活动[③]和有意识的活动达到出乎意外的和谐的这种未知的东西，不是别的，正是绝对(谢林的脚注称之为"Das Urselbst"，根本的自我，或者说是世界的无意识的但固有的原则。黑格尔上信中所说的绝对自我)。在这种绝对里包含着有意识的东西和无意识的东西之间预定的和谐的普遍基础。"[④]这样，他就把艺术创作中无意识的东西的作用同康德的天才理论联系起来。绝对离开它的表现是不能存在的。

艺术在谢林的哲学中的地位，可以从上面的引语中充分看出，但是，我们不妨再引证一段话。这段话以极引人注目的方式总结了整个这个问题。 321

"知识的体系在它回到它的最初的原则——即先验哲学——时，就可以看做是完备的。因此，只有当它说明了同一性(也就是

---

① 要想对"无限矛盾"和"无限调和"或解决求得理解，最好的办法是设想有人想使相异的观念和过程彼此妥协。"无限矛盾"就是未能达到这种妥协，如道德行为永远不能完全满足道德意志。"无限调和"就是发现一种观念或过程或产品，其中相异的两方面不复有所分歧，两者都得到"满足"。

② 《全集》，3.621.

③ 和以前一样，仍然是康德的"自然"和"自由"。这段文字极其清晰地说明谢林怎样发展了康德提出的关于一种基本统一的原理。

④ 《全集》，3.615.

这样一条原则：在有意识的行动中产生成果的活动也就是在没有意识的世界产生成果的那种活动）——按照它的原则（自我）为它的整个难题求得的最高度的解决——的时候，它才是完备的。

“因此，我们才假定，这种既是有意识的又是无意识的活动应该在主观的东西中，在意识本身中显现出来。只有这样的活动才是审美活动，每一件艺术作品也只能被理解成是这样一种活动的产品。因此，艺术的理想世界和物体的实在世界都是同一活动的产物，两者(有意识的东西和无意识的东西)的吻合在没有意识的情况下[①] 产生了实在世界，在有意识的情况下产生了审美世界。

“客观世界只是精神的原始的和还没有意识的诗。哲学的普遍性工具及其全部大厦的基石乃是艺术哲学。”[②]

这就是黑格尔在论述谢林时指出的、用最明白的语言叙述的哲学中的“绝对观点”和对于艺术的新看法。他同康德和席勒的密切渊源关系可以从我摘录了一部分引语的那几段文字的每一行中看出。这里他还没有谈到超感官性的和带有神智学色彩的美的世界。谢林要到晚年才陷入那样的伪柏拉图主义的抽象概念中去。他在这里完全是按照费希特和席勒的见解来回答康德关于自然和自由的基本统一的要求。尤其是，我们可以看到，绝对除了在人类的身上以外，并不以有意识的形式存在。观念或原型[③] 是它向美感显现的具体形式。我们往往可从以为我们是在读叔本华的著

① 有意识的活动和无意识的活动在没有意识的情况下的吻合似乎是说，最后变得有意识的有机物是在不存在意识的作用的情况下按因果关系构造起来的。他说，在艺术中，情况正相反，无意识的产品是有意识地构造起来的。

② «全集»，3.349.

③ 德语词为“Urbilder”.

作[1]。“绝对”观点也就是我们比较通俗地称之为近代观点的那种东西。它否定了鼓吹因果关系中包含的一些不合理的条件的见解——因为合理的条件只不过是一个有系统的宇宙的明确属性而已，即否定了在认识方面作无益的保留，或者说把事物秩序加以二元论的分离的见解。它建立在这样的信念的基础之上：人的自由不是同自然格格不入的，而是植根于自然所属的系统之中的，因而不是超自然的，而是自然的。如果自然和自由是敌对的或互不联系的话，其中一者就以另一者为条件。如果它们是同一原则的表现的话，那么，它们的表面上的矛盾就是合作的方式，每一者由于表现了包括一切条件的绝对的整体（而不是抽象的、不确定的、没有条件的绝对的整体），本身就是绝对的，或者说除归根结蒂植根于它自己的本性中的干涉以外，不受任何别的干涉。

这样一种观点中包含的自由信念、勇气和进取精神，从历史上说，是近代精神的特色，达到了许多思想家的大胆的极端。他们所理解的绝对哲学是同他们的见解截然对立的。但是，不管它有多少愚蠢和过分之处，从康德对当代的对比的试探性解决中发展出来的客观唯心主义的主要倾向是没有误解余地的。这种主要倾向仅不过是证明具体的统一或合理的体系乃是我们所生活的世界的性质。内在的东西和外在的东西[2]，自然的东西和超自然的东西，精神的东西和物质的东西，从此以后，就成为失去意义的术语，除

---

(1) 例如《全集》，3.371.“音乐是自然和宇宙的原型节奏，这种节奏靠了这种艺术才闯到第二次存在的世界(der abgebildeten Weit)中来。”

(2) 参看歌德的诗句：“探索自然的奥秘”，尤其是结尾：

首先毕竟还弄清楚，
你究竟是核还是壳。

非是对人类的比较高级和比较低级的目的而言。在这场革命中，主要工具就是对于审美判断——感官和理性的结合——的客观性的日益增长的信念。

ii. 对于“古代的东西和近代的东西”的历史处理　我们说过，古代哲学和近代哲学之间的根本区别在于一个在前，一个在323 后。古代的东西和近代的东西的一般区别也是这样。因此，近代的东西决不是简单的。可以说，它始终都是在别的东西上面增添的东西，始终都有一个矛盾，同过去的东西相仿佛，总之，有一个历史。

席勒关于诗歌领域中的思考精神的分析① 在一定程度上促使对于这一特色的日益增长的感觉变成一种明确的发展观念。由于谢林有明显的基本统一的观念，在谢林看来，这样一种发展观念就成了哲学的一个中心问题。谢林既然经常考虑到席勒的见解，就不断地把整整一系列关于“古代的东西和近代的东西”的对比归结为一项原则，力求用高度抽象的形式加以阐明。

以这种抽象的形式出现的这项原则涉及“有限”和“无限”的对立。据说，希腊神话所满足了的要求是在有限之内描写无限，而基督教义中所包含的要求倒是使有限服从无限②。显然，要想使这些高度形式的对比有意义可言（在有一篇文章中，这两项对比的运用实际上是颠倒过来了）③，整个问题就是，对比的哪一个方面应看做是下定义的用语。毫无疑问，不管语句怎样安排，就古代神话

① 主要是在《论素朴的诗和伤感的诗》一文中。谢林在《艺术哲学》中引证了这篇论著的大量文字。

② 《全集》，5.430.（“艺术哲学”）。

③ 《全集》，5.，序言。

而论，下定义的用语是有限，就基督教义而言，是无限。他想要说明的区别很可以解释如下：在古代世界中，对象，或者说神话人物的理智意义，或者说理想意义，可以说是按负荷能力来衡量的，也就是说，按呈现在想象力或知觉面前的这样的对象或人物可以得到充分描绘的能力来衡量的。举例来说，完全可以认为，神也就是所描绘的神的姿容表现出来的东西，仅此而已。因此，在感官性形式中对精神性事物的象征是充分的，只不过要牺牲精神性事物本身的广度和深度。另一方面，在近代世界，即基督教世界中，理智的或精神的意义是占支配地位的，不能用呈现在想象力或知觉面前的任何对象或人物的负荷能力来衡量。举例来说，基督或圣母玛利亚可以使人联想到无限繁多的宗教观念。因此，并没有充分的象征，而只有不充分的象征，或暗示性的象征，换言之，只有寓言。这个一再出现的有限和无限的公式，只要在谢林的著作中应用于艺术的想象基础，看来都是指，在一种情况下，无限（理想）缩小为有限（感官性），在另一种情况下，有限（感官性）被歪曲和引伸成为一种同感觉和思想的表现力更为相似的表现力，以致把无限（理想）的意义容纳在内。如果有人告诉我们，近代艺术基本上是一种寓言的话，我们的确会感到不快，而认为这种说法是不真实的。谢林从象征在近代的想象活动中完全服从意义的事实中所得出的结论就是这样。但是，我们必须记得本书头几章中所指出的一点：一种深刻的意义可以发挥很大力量，穷尽它所附丽的感官对象的意蕴。事实上，艺术暗示的东西比它可以充分传达的东西要多，因此从这种严格的技术意义上来说，艺术是寓言性的，但是，它并不具有普通寓言的缺点，即并不是机械的、武断的、常套的，不

324

过，它仍然可能使自然表现力的一切力量发挥到最大限度，虽然尽管这样，还是有更多的东西保持在单纯暗示的形式中。

在一八〇二年的一篇"关于基督教义的历史结构"的讲演①(1803 年发表)中，他又用另一种方式对同一对比加以论述。在这篇讲演中，他把基督教义和希腊教当做对宇宙的历史观点和对宇宙的自然观点加以比较。根本观念和我们刚才所说的一样。他说，近代人按照他所受的教育，惯于把宇宙看做是一个道德王国②，一个变化和运动的世界，在这个世界里，有一种比它的任何孤立表现都更大更持久的力量和统一显现出来。近代人并不是把神本身当做一个永久的人物来认识的，而是把它当做一个快要消失的历史人物来认识的。这个历史人物在世界上的居留不是感官性的，而是理想性的。对于希腊人来说，神是自然界的永久的客观的部分，世界是一个没有本质上的运动或进步的固定体系。凡是熟悉柏拉图和亚里斯多德的政治-伦理观点的人都会感到这些观念的深刻正当性③。世界演变的观念，对希腊人来说，是完全格格不入的。另一方面，谢林极力指出，我们却置身于建立在历史基础上的我们的整个生活中。历史属于精神的世界，而不属于自然的世界。因此，近代生活的全部媒介和脉络都是理想性的，这就是说，近代生活中充满了在人的历史中交织起来的传统和原则以及关于道德秩序，或者说神定秩序的观念，我们正是从人的历史中认识到人是存在的。显然，这种区别只包含着相对的真理。我们所

① 《全集》，5，286 页以下。

② 这一切似乎是从康德的《纯粹理性范围内的宗教》那里得到启发的。

③ 参看纽曼(Newman)的《亚里斯多德的政治学入门》结束语。

以说希腊人没有历史意识，是因为他们的历史意识已经不为我们所知。不过，我们毕竟还是可以说，他们是靠视觉生活的，我们是靠信念生活的。单单他们的生活是我们的生活的根源这一事实就足以造成这一结果。我们的生活的媒介是连续性，他们的生活的媒介是并存。连续性只是通过观念才能成为生活的媒介。对于基督教徒来说，历史是神的象征①。这样一种观念对艺术理论的影响是揭示出近代美充满了理想意义的负担。这种负担敌视感官性表现的比较简单的形式，并且在最大限度内利用了最多样和最灵活的媒介的能力。

在更严格的艺术领域中，我们还可以发现，谢林在"从一个哲学角度论但丁"②这一著名论文中运用了同一原则。这篇论文是我在第七章中对但丁的论述的基础。现在只需要指出，那段论述参考了谢林对近代艺术的看法。无限和有限的对比，或者说，自然和历史的对比，在应用到具体的艺术作品上的时候，就变成了种属和个人的对比。近代意识的思考性的和历史性的基础给近代意识带来的"主观性"，在艺术中是作为个性发挥作用的，而在希腊世界中，表现则是抽象的、"模范性的"、或类型的，与其说是个人天才的心声，倒不如说是种族精神的心声。这一观点无疑是受到了沃尔夫的见解的启发，或者说得到了沃尔夫见解的印证。沃尔夫就认为荷马的诗篇是种族的成就，而不是个人的成就。——

谢林在那篇论述但丁的论文中写道③，在近代的伟大叙事诗

① 参看《浮士德》中厄盖斯特的歌。

② 1802—1803年，《全集》，5.152.

③ 《全集》，5.154.

326 写出来以前①，近代诗歌的法则是，“个人应该把展现在他眼前的世界的那一部分形成为一个整体，并且利用他那个时代，那个时代的历史和那个时代的科学的材料，自己创造出自己的神话。因为，正象古代世界普遍地是种属的世界一样，近代世界乃是个人的世界。在前一个世界中，普遍性的确就是特殊性，种族是作为一个个人行动的(沃尔夫的自我学说)。相反，在后一个世界中，出发点是特殊性，特殊性又必然地变成普遍性。由于这个原因，在前一个世界中，一切都是永久的，不灭的。可以说，数是没有力量的，因为普遍性的观念同个体的观念是吻合的。在后一世界中，变化和运动是不变的法则，任何封闭的圆形都包容不了它的原则，只有通过个性延伸到无限的圆形才能包容住它的原则。而且，由于诗的本质具有普遍性，自然有这样一个必要的要求：个性应该通过高度的独特性，再度变得具有普遍意义，并且通过完备的特殊性，再度变成是绝对的。正是由于但丁的诗具有这种绝对的个性，同任何别的东西完全不能相容，他才成为近代艺术的创造者。近代艺术离开这种武断的必然性和必然的武断性，是不可能设想的。”

读者当会注意到，在近代世界中，必须由个人来创造他自己的神话。谢林还在别的地方表示相信，“自然哲学”是未来的世界神话的初步轮廓②。就《近代画家》的本质是揭示自然现象的合理的和象征的内容而论，这可以说就是《近代画家》的先声。因此，在肯

① 这样一首诗将把近代世界加以总结，并且成为近代世界的单一作品，正象荷马的作品是早期希腊世界的单一作品一样。他竟认为我们现在处在“叙事诗”阶段，处在有朝一日要形成一个整体的表现的阶段。这种想法显然是沃尔夫的思想的奇特的应用。

② 《全集》，5.443—445(“艺术哲学”)。

定神话是艺术所必不可少的时候，谢林只不过是要求有一定广度的幻想而已，这种幻想要按照同各种艺术的表现力有关的条件组织起来，并且得到一定的普遍承认，或者说具有一定的普遍适用性。例如，他认为莎士比亚就创造了他自己的神话。[①] 他认为，用旧了的神话，如近代诗歌中所利用的古代神话纯粹是苍白无力的形式主义。[②] 327

所有上述这些对比的目的都是想要体现近代情趣和想象。这两个特点从本质上来说，都同各门艺术在古代和近代的相对重要性和完善程度有关。艺术表现的各种感性工具具有不同的能力，并适合于不同类型的感受和表现。因此，各种艺术的分类直接取决于人们认为审美想象和美感循着什么路线进步，而人们又对这种进步路线采取什么看法。非常值得注意的是，谢林提出的美的总定义[③] 同他给有别于近代想象的古代想象归纳出的公式——“在有限中表现无限”——是吻合的。从我们刚才的论述中，可以清楚地看出，这一公式必须解释为包括这个对比的两方，虽然乍一看来，这个公式和对比的一方完全一样。近代美仍然是在有限中表现无限，但是，正象我竭力加以说明的一样，在近代美中，有限既退化为不充分的象征，又被加以最大限度的歪曲和引伸，以致可以把它需要表现的无限的一部分特性容纳进去。我们发现，从一种自然的和纯正的意义上来说，古代美和美本身是吻合的，而要把近代美归入美本身名下，就需要对下定义的项作很多解释。这同我们

① 《全集》，5.445.

② 《全集》，5.443.

③ 参看上面原书(即本书边码)第319页。

的整个研究方针是一致的。

iii. 各门艺术　　在"论造型艺术和自然的关系"一文[1]中，谢林把一种新的深刻的意义上的对自然的模仿的观念和特征美的观念结合起来。歌德认为，特征美可以包含着一种矛盾。谢林则把特征美从这种矛盾下解放出来，又把这种共同的成果运用到古代特有的艺术——雕塑——和近代特有的艺术——绘画——的区别上来。

旧的观点认为艺术的目的在于模仿自然。这种观点不能说明值得模仿的美和不值得模仿的丑的区别何在。他指出，这种观点的缺陷在于把自然看做是对象的无生命的堆积。一旦人们认识到

328 自然是活的整体，合理力量的表现，"模仿"的规则和"理想化"的目的就很明显了。"要想还它一个可以理解的、有生气的和真正感受到的本来面貌，我们就必须超越于给定的形式之上。"[2]谢林接着说，就连对自然有真正感受力的文克尔曼也并没有解释说，形式所以美，纯粹是因为它揭示了观念，而且只有在它揭示了观念的时候，它才是美的。通常的"理想化"的要求[3]暗含着美同实在有消极关系之意。但是，实际情况并不是这样；相反地，真正的理想化的价值在于揭示了自然中有生气的和本质的东西。因此，对于理想或对于同理想相对立的特征刻画的消极看法，是有缺点的。形式并不是外加到形体上的限制，它是自发的和积极的，是一种创造力的表现。"当艺术家抓住了在个性中起作用的观念的外观和本质并加

---

① 《全集》，7.287(1807年)。

② 《全集》，7.299.

③ 《全集》，302.

以强调的时候，他就把个性形成为一个自我存在的世界、一个种、一个永恒的类型"①。"自然从它的最初的滥觞"直到人的姿容，"都是富于特征的"。特征始终作为美的起作用的基础而存在着②。

我们知道，歌德把艺术中的特征比做人体的骨骼。③在这里，谢林对这一譬喻作了令人叹服的批评和补充。骨骼同它所支撑的富于表现力的柔软部分是分不开的，也不是在这些柔软部分之前产生的，也不比这些柔软的部分更为实在一些。真正的特征总是符合于整个人体的表现力，即活动的和不活动的肌肉和骨头的表现力。把框架同完满的形式和它的美相比，永远都不是恰当的。

因此，在这里，我们可以看出，雕塑和绘画的区别点在于艺术家所面临的全部任务。雕塑基本上是古代的艺术。它无法应付自然的"富于特征的多样性"，它无法描写空间，而有自己的空间(同时又处在实际空间中)，因此不得不把它的世界差不多缩小到一点。结果，它就只能描写在当做单一的和简单的整体看待时仍然很美的美。画家明确地属于近代世界。万物都呈现在他面前。他可以利用各种程度的特徵和表面上不那么美的东西，使之对他的作品的更广泛的完整性都有所贡献。不过，我们必须承认，按照我们始终要遇到、但又非常自然的前后不一贯的倾向，谢林经常情不自禁地想要追随传统，把最简单和最划一的美看做是最高度和最真实的美，然而，与此同时，他又突破了这个传统。 329

他对雕塑和绘画的区别，实事求是地，凭着对于两者的关系的

① 《全集》，304.
② 《全集》，307.
③ 见《收藏家和他的伙伴们》。

真实感受，作了进一步的研究，但是，他在说明这种区别时所用的措词却带有迷信的痕迹。雕塑①通过有形体的事物表现自己的观念。绘画通过差不多是精神性的媒介表现自己的观念。对于色彩划一的雕刻材料的表现力和涂在平面上的颜料的表现力的差别，以上用语只能给人一些启发，而不能给予清晰的说明。不过，结论却是正确的。他事实上是说，雕塑受到它的材料的束缚，它所能表现的心灵只可能限于在姿态的永久的和有形的关系上所十分明确地揭示出来的东西。如果雕塑所处理的材料战胜了它，它就严重地失败了，而且材料的表现能力和加在材料之上的表现力必须保持十分平衡，它在任何情况下都无法使精神的表现超出这个限度。另一方面，绘画却始终是理想性的（也就是说，同雕塑比较而言）：它的"画是画，而不是事物"。媒介对它的束缚比对雕塑的束缚要少些。如果②它把材料置于精神之上（按照败坏是最大的邪恶的原则），它的失败会更大一些，然而，它使媒介服从精神意义的能力却要高得多③。

谢林的审美敏感在这里已经开始显露出它的局限性。由于个人的喜爱，他所关心的主要是证明柔性的或者狂喜的表现是同特征美一致的。这种倾向碰巧却有很大的贡献，因为人们一向都把特

① 《全集》，7.316.

② 请参见下面一个注释，注意这个"如果"。

③ 参看佩特的《文艺复兴》，第63页。"色彩不单单是自然事物的令人愉快的品质，它还是加在自然事物之上的一种精神。靠了这种精神，自然事物对精神来说就有了表现力。"我不能不指出，夏斯勒令人奇怪地对谢林的这段文字发生了奇特的误解（《美学批评史》，第854页）。他花了半页篇幅来讽刺这段文字自相矛盾，因为他忽视上下文，把一个假设的提法当做绝对的提法看待。读过他长达一千二百页巨著的读者不能不感到，如果谢林不吝惜他自己的时间的话，夏斯勒本来可以节省很多时间。

征看做是硬性的和刻板的。不过，当他把格威多·伦尼看做是真正的“灵魂”画家的时候，我们就认识到他走上了感觉主义的下坡 330 路，他晚年的迷信投下了自己的暗影。

谢林的有系统的艺术分类法所以有价值，与其说是因为这一分类法所根据的主要区别方法有永久的价值，倒不如说是因为这是第一次彻底地尝试对各种艺术加以分类，顺便也就促使很多人对各种艺术的能力和特点去进行分析。读者当记得，康德把艺术分成言语的艺术和形式的艺术，不过，他对自己的分类法并不十分重视。谢林显然也是按照康德的分类法进行分类的，只是他在后一类中添上了音乐艺术，而康德却把音乐艺术放在美的感觉游戏名目下。

不过，谢林又把这两大类艺术分类法同他认为可以说明古代的东西和近代的东西的差别的同一抽象原则联系起来。各种实在的艺术都是无限在有限中的体现——我们说过①，一般来说，这是美的原则，更具体地说是古代美的原则。各种理想的艺术都是有限服从无限的例子②。在这里，可以比在任何时候都看得更清楚，这两个对比的各项并不占有严格互相对立的地位。在这两个对比中，无限，即观念，就是所再现的材料，而相对的无限，即形式，在两个对比中，都是再现的媒介。不过，在其中一个对比中，有限充分地保留了它的感官性的或物质的局限性，而在另一个对比中，有限却为意蕴所压倒，在某种程度上取得了无限或理想的性质。语言是这个原则的一个例证。词失去了它的个别的物质的存在——它

① 参看前面原书(即本书边码)第327页。

② 《全集》,5.630.

的外观，形状和声音[1]变成了人们漠不关心的东西——我们就直接进到它所提示的观念中去。如果这两个对比谈到以有限的形式再现无限和以有限的形式再现有限——假定形式只有相对地来说，并通过它的自然功能的延伸，才能是无限——的话，它们的本意就比较容易理解了。

由于美本身的定义同古代艺术和各种实在的艺术的公式一致，而且第二个公式，即近代艺术和各种理想的艺术的公式不在美331 本身的定义范围以内，我们也许以为谢林会采取一种历史连续观点，作为区别两类艺术所依据的基础。在下面一段话中[2]，我们可以找到这种观点的痕迹——但也只是痕迹而已：古代人的诗歌是造型性的，近代诗歌(如但丁的诗)却要武断得多和任意得多，几乎不可能划分为几种类型体裁。我们说过，典型的古代艺术雕塑和典型的近代艺术绘画的区别，在别的地方是提得很正确的。

这两类艺术的分类法中还有另外一个非常值得注意的特色，那就是，由于一再地把同一公式应用到以前用同一公式得到的要素上去，就把“幂”，即侧面内的侧面带了进来。事实上，这种方法在谢林的哲学中是到处可见的。例如，在心灵(它本身就是一种理想的统一)的领域中，艺术和哲学分别是实在占主要地位的统一和理想占主要地位的统一，而在艺术内部，这两类艺术又分别是有限和无限的统一，在这两种统一之中，又是其中一个原则压倒另一个原则。而且，在每一类艺术内部，又是实在占主要地位，或理想占主要地位，或者是两者“不偏不倚”，也就是说，两者在均等的平衡

① 我不承认在艺术中它的声音是人们所不关心的。

② 《全集》，5，632。

状态中统一起来。例如，在按形式来说构成理想艺术的诗歌中，具有相对实在性的是抒情诗，最富于理想性的是叙事诗，两者的综合是剧体诗。在实在的艺术中，最富于实在性的是音乐，富于相对理想性的是绘画（我想不出这是什么道理），两者的综合是雕塑。在雕塑内部，建筑似乎又是一种同浮雕和圆雕截然有别的分支，是最富于实在性的，同音乐相当——谢林称之为冻结的音乐。

要不是由于两个历史原因的话，我以为，就谢林对这一切的实质运用而论，这一切是没有任何价值的。这两个历史原因是，第一，不管多么奇特或不实际，任何有系统的联系的线索，只要促使人对整个某一个问题第一次进行了全面而公正的研究，都具有莫大的历史重要性和推动作用。例如，谢林关于音乐的细致讨论就是美学理论上的一件新东西。不管我们对他把音乐和建筑相比感到多么遗憾，认为音乐是再现[①]从对象抽象出来的纯粹运动及事物和事件的实在形式的看法，仍然同叔本华的见解及后来的看法，有很多共同之处。 332

第二，不管黑格尔的辩证法是不是从谢林的这些见解中产生出来的，综合中的三位一体（当然是从康德得到启发的）和重复应用同一公式辗转相推都是一切哲学推理中的重要原则，虽然这些也容易助长无益的标新立异之风。在心灵中和在自然中，各种类似的方面总是要重复自身，而且累积地重复自身。世界向前推进时，不但是从一种状况进到另一种状况，而且要作为几种情况组成的一个整体向前推进，这个整体中的每一种情况都按照它在整体按照同一法则所形成的总的现象内部实行分化的原则，重复自

① 《全集》，5，502。

身①。因此，谢林形成一个总的观念，认为随着整个生活靠了它自己的活动的结果，变得特别适合于某一类型的表现，全部艺术体系也要在不同层次上并按不同的中心重演。这一总的观念是完全正确的。这一原则可以成为把各门艺术的线性分类和各门艺术在时间上演变的历史综合起来的基础。这样，拿历史作为分类的理由就不是单单从艺术到艺术的进步了，而是艺术表现所特有的中心的运动了。

不过，谢林自己的分类表却纯粹是一种武断的形式主义。如果我们要问它的实质意义是什么，我们就找不到答案。从什么意义上来说抒情诗、叙事诗和剧体诗是一个同音乐、绘画和雕塑相应的第二序列呢？谢林并没有告诉我们，这一序列的次序是按演变过程或表现力的多寡依次安排的。不管我们怎样去研究这一序列，我们总不能说是这样。这一分类表的逻辑结构看来同艺术作为艺术的各种品质的进步情况也不相适应。要想为这一分类法求得最好的效果，我们倒应该在各类实在的艺术中从雕塑上溯到音乐，在各类理想的艺术中从抒情诗上溯到剧体诗，但是，这样就要破坏各项之间的相互关系，所以，不可能是谢林的本意。虽然促使333谢林对康德的见解作了最大改进的很可能是从知觉进步到想象的粗糙概念，但是，双重序列实际上却把发展分割成两段。两个互不相关的综合中的三对艺术彼此之间漠不相干，它们的交叉的类似并没有用处。任何一对艺术都可以这样看做是类似的，几乎没有哪两种艺术不可以这样看待。谢林对各门艺术的价值的正确估价

① 例如，我们可以说，在基督教的世界内，有异教徒变成的基督教徒，有希腊人变成的异教徒，有原来就是基督教徒的基督教徒。

——如对音乐价值的正确估价——是在不顾这种分类表的情况下形成的，并不是从这个分类表中得来的。这两个平行的序列一直是后来的许多艺术分类法——甚至包括夏斯勒所提出的分类法在内——的基础。但是，除非有人能透彻说明为什么应该有两个序列，一个序列的开端和另一个序列的结尾又有什么关系，而且如果有交叉对应的情况的话，这两个序列为什么又是据说相互对应的几种艺术的观念所真正必不可少的——除非有人能透彻说明这些问题，否则，我认为这种分类法是没有意义的。分类的问题是要说明各种艺术在起源上，或机能上，或在两方面有什么亲缘关系。我以为，雕塑和戏剧之间，或者叙事诗（有人愿意以抒情诗代之）和绘画之间表面上的相似，并不能说明这种问题。哈特曼把艺术分为知觉形象的艺术和想象形象的艺术两类。这种分类法同谢林的分类法是吻合的，我们将在适当地方再加论述。

从谢林起，我们就完全进到十九世纪的美学了。把美视为通过人表现自身的绝对实在，或神赐实在的一个最高表现——谢林会称之为唯一的最高表现——的观点的客观性和必然历史连续性，已经成为哲学上的一个公理了。对于美和特征的消极看法已经被证明是不完善的，两者的对立也被证明是不实在的。运用一个法则进行分析并把一个法则一再地重新应用于分析结果，从而逐步地和累加地进行分析的原则，已经通过美的艺术的分类，被揭示出来了。

这一切就是谢林的实际成就，但是，这一成就在多大程度上通过影响他的继承人而进入到历史中去，那是另外一个问题。《艺术哲学》是以讲演形式发表，以手稿形式流传的，但是大概只产生了

局部的影响。我不能肯定说黑格尔是否看到过这部著作。但是，在已发表的讲演和文章以及《先验唯心论体系》中，除了没有包括关于各种艺术的详细论述外，已经包含有一切重要的东西。毫无疑问，黑格尔虽然大部分是从共同的来源中吸取滋养，也受到谢林对于艺术和审美哲学的看法的莫大影响。这从他的美学讲演中就可以看出。

334

这两人的气质和性格是非常不同的，也非常适合于一个走在前面，一个走在后面。谢林在充分表现出他的才华的时候，拥有丰富的思想和光辉的发人深思的见解，这是黑格尔不能望其项背的。但是，很快地，读者就会发现他是一个不可靠的向导，急躁、没有条理、轻信，对艺术不能下权威的判断，经常倾向于感伤的东西和迷信的东西。黑格尔却坚毅，辛勤，始终一贯，对艺术有与众不同的健康而勇敢的判断，同时在内心里却是同情的，甚至热情的。谢林喜欢华丽的词藻，黑格尔却厌恶华丽的词藻。读者会感到，他也许是失败了，但是他却总是在做实实在在的努力，来抓住他的主题的实质，达到他的主题的核心。考虑到这两位伟大的思想家早年的密切友谊，以及他们共同继承的以前的无限广泛的材料，我们可以说，虽然我们取黑格尔而舍谢林，这也一部分是因为谢林的思想在黑格尔的思想中得到了最充分的反映的缘故。

II. 黑格尔

i. 黑格尔——美学中的辩证法　在黑格尔的别的哲学著作中，辩证法都构成基本的困难。但是，在美学讲演中得到十分忠实的反映[1]的黑格尔的美学体系却没有炫耀辩证法。至于辩证法在

① 这部关于美学的著作是在1835年发表的，黑格尔死后才整理成书，所依据的

多大程度上控制了《美学》的结构，这方面的问题，如果联系《美学》的结构，是无法争论清楚的，因为它是相当明白的，只有联系辩证法的性质才能争论清楚。对于辩证法的性质，人们大概永远也不可能取得完全一致的意见。因此，辩证法本身同我们是没有关系的，我也差不多完全不准备向读者论述这个问题，只想在必要限度内说明一下我的信念：美学是辩证法想要着重指出的那种合理联系的一个标本。在说明这一点时，我不打算大肆使用人们一向认 335 为只不过是谬误的隐藏所的那些大家所不熟悉的术语。黑格尔所谓的美，其演变有赖于一条同谢林以不自然得多的方式所阐述的原则十分相似的原则。在一切按照因果法则解释的变化过程中，我们必须假定，不复存在的事物所以不复存在乃是因为它的本性已经不再符合它所在的有内在联系的体系对它所提出的要求。因此，从形式的和技术的意义上来说，可以说，在一切具有因果联系的过程中，任何不复存在的要素都必然地要被比它更符合整个过程的要求的东西所代替。但是，这种推论是纯形式的，因为因果联系中的各要素可能具有限制性质或破坏性质，后来的要素更适合于这些要求的原因，可能不在于它具有更多的内容，而在于它具有更少的内容。对于生命不能存在的环境，一具尸体比一个活人更能适应。不过，在任何事实上具有进步性质的演变过程中，刚才所说的形式原则确实是有意义的。任何逐渐消亡的要素被那种更适合于整个有系统的、有因果关系的过程的东西所代替，也就是让位于新的要求，而这些新的要求则是部分地由逐渐消亡的要素自己

材料有黑格尔的演讲手稿，其中序论大部分是完稿，此外还有学生们的笔记。为此目的，搜集了好几种笔记。这部著作大体上是可靠的，但是决不能看做逐字都出自黑格尔之手。

的活动造成的，而且是它不能适应的。举例来说，肉体的衰老并不是一个人毕生的工作在年老时结束的唯一原因。柏拉图的继承者决不可能是柏拉图，而只能是亚里斯多德。即令适应性只是一个程度问题，考虑到生活是互相决定的各个阶段组成的一个体系，看来，事情也仍然是很清楚的：柏拉图单靠延长他的寿命，也不可能成为亚里斯多德。后来的因素是由新需要塑造的。这种符合新需要的后来的因素，靠了它的存在条件，以更复杂的方式，把前辈的毕生工作继续下去。它也有自己所达到的成就的负担以及不能适应更新的需要而消亡的负担。我们也可以用术语来表示这种关系，说每一肯定的存在物，在逐步演变过程中，都要过渡到它的否定物，然后，这个否定物又必然要为新的肯定的结果让路。这种新的肯定结果既包括先前的肯定，又包括它的否定。这些用语虽然都是术语，我想还不是不可以理解的。如果有人追问我们一种单纯的否定怎么能够参与决定任何肯定结果的话，我们不妨指出这样一种可能性：黑格尔可能明白，在一个具体的和有因果关系的过程中，单纯的否定这种东西是不存在的。不管怎样，对于必然的进步运动的学说，我们只要掌握到足可以了解《美学》结构的程度就行了。为此目的，我们还需要再指出一点。继承者所继承的任务，虽然经其先行者加以改变，但仍然是一样的，这就是说，它仍然同两者处在其中的因果体系保持着同一关系。因此，谢林把朝着任何具体方向的演变的连续各阶段当做"幂"或专门的强化看待，用语虽然奇特，却包含着一定的真理。这种"幂"是靠了把同一过程重复应用到它本身所产生的结果上去而得到的。

336

现在，我想简短地叙述一下黑格尔美学体系中最有趣的几个

要点。要想了解这个体系的全面梗概，请参看附录中所载的大概大半出于黑格尔之手的摘要，因为这是了解各部分之间的相互关系所必不可少的。如果我不这样做的话，为了叙述这个体系的全面概况，就要在正文中占去我的全部篇幅。

ii. 美的概念　美是理念的感性显现[1]。我们必须记得，理念并不意味着意识，虽然生命和意识都被算在它的表现形式之列。但是，理念本身却是被当做一个有系统的统一体看待的、具体的世界过程。作为理念的“显现”或“形象”，美是和真有分别的[2]，因为真就是呈现在思考面前的理念，因此，真和美具有同一本质，只是形式不同。黑格尔也象康德一样，把美同善，有用的东西和令人愉悦的东西区别开来，因为后者全都和意志或欲望有关。

由于美既不属于推理，也不属于欲望，因而，据说，美是“无限的”，这也就是说，它不是相对的，不管是按照充足理由律来说也好，按照欲望加于它的对象的外在目的来说也好。这种特殊意义上的无限就是独立自足或自我完备；也就是说可以满足知觉，而不通过它自身以外的一系列原因或目的而把知觉引开。如果没有止境的无限可以比做一条无限的直线的话，黑格尔的真正的无限（美 337 是其主要例子）就可以比做一个圆形或球形。

因此，黑格尔的“理念”没有任何抽象的味道，它本身是非常具体的。他的“理想”也没有任何不实在的地方。我们在后面就会知道，他的“理想”也就是在艺术的各主要历史类型或方面中显现出来的理念。

① 《美学》，i. 141.

② 同上。

α. 自然美　　但是理念的第一种(最简单的或最低级的)存在是在自然中,"第一种"美是自然美①。自然美当然只对知觉着的意识存在②,但是,黑格尔把自然美分出来,作了简短的论述,认为自然美不同于艺术美的地方在于它不是着眼于审美效果而有意识地制作出来的。他部分地受到了把自然和人对立起来的看法的影响,只是在事后想起来③才把人包括到关于自然美的论述中去,而且在某种程度上是为了和动物美对比的缘故。不过,在把自然美和艺术美分开论述时,马上就会遇到困难。这种困难表现在下面的事实上:黑格尔在自然美项目下只用了几句话讨论风景景色,到开始讨论绘画艺术的时候,才比较充分地谈到风景景色。

黑格尔首先讨论的是同人区别开来的自然之美。但是,他对于这种自然美并没有充分感受。他了解到非动物的自然界可以在表面上同人的心境相共鸣,但是,他并不能为两者的吻合提出详尽的理由,他对山脉形势、云层或水流运动的性质和意义也没有任何感觉。他所集中注意的是富于个性的有机体及其进步的生命的表现,因为在他看来,在这里面,理念第一次达到了部分充分的自我显现。因此,他重视植物甚于重视岩石,重视动物甚于重视植物,然后又重视人类甚于重视动物。

我以为,我们并不觉得审美价值真是这样准确地随着有机发展的程度按比例有所增进。在我们看来,同富于个性的动物的凝聚的生命比起来,风景和地面的外衣,即植物生命更能顺应我们的

① 《美学》,i. 148.
② 同上,157.
③ 参看《美学》第一卷第167页及184页。

心绪，更能和我们的心绪相应和。马或老虎的美虽然了不起，但是，338 它们并不是欣然地或连续不断地出现在我们对于美的比较高级的欣赏中。它们与人不同，本身并没有灵性，然而，它们毕竟也有充分的个性，因此不肯服从我们的一般的审美情绪。不过，黑格尔把人体美的地位加以推崇，称之为理念的唯一充分的化身，这同今天最卓越的感受和批评却是一致的，尽管我们对非动物的自然界的共鸣近来大大扩大了。

他在讨论动物体态的美和丑的时候①，态度是犹豫的。他似乎承认丑可以是相对的。他说，有些动物的形体代表了一些一般来说同生气相反的特点，或者代表了另外一些特点，这些品质同我们习惯于认为是它们的动物生命的特殊形体或类型形体的模样相反，凡是这样的动物在我们看来就是丑的。例如，树懒由于缺乏生气被认为很丑，鸭嘴兽由于似乎把不相调和的类型结合起来被认为很丑，鳄鱼和许多种类的昆虫，看来仅仅因为我不习惯于认为它们的形体是生命的充分表现，也被认为很丑。这就是说，在人和艺术一级以下，没有绝对的丑。这个观点，我以后还要再加论述。

抽象形式的美　但是，除此之外，由于即令在动物身上大自然的生气都和富于特征的个性有相当距离，因此，我们还必须到形式的和抽象的属性②中去寻找理念的表现。这些属性渗透在全部自然界中，向感官呈现了还没有达到灵魂生命的统一的一种统一。这种外在的美表现为抽象形式的美和感官材料的抽象统一。在前一类中，这种外在的美包括我在古代理论中特别提请读者注意的那

---

① 《美学》，第一卷第166页。

② 《美学》，第一卷第169页以下。

些体现了统一的几何属性。黑格尔列举的几何属性有整齐一律(单纯的重复)、平衡对称(有所不同的重复)、符合规律(一个包含面很广的概念，适用于一条共同的规律把若干差异结合在一起的一切整体，并不单单是相互的重复：他举出的例子有抛物线，荷加斯的美的线条，人体手臂两边轮廓相反的不同的线条)以及和谐(这主要是几个质的属性之间的关系，这种关系同主要是量的属性之间339的规律性一样，在这一点上，量和质可以相互转化。他举出的例子是色彩的关系。美仍然在于整体性原则，这种整体性是通过对不同品质的一致的暗示展现出来的。)。

感官材料统一中的美　除了这一套原则之外，他还强调指出了在柏拉图的著作中同这套原则并排出现的一条原则：即色彩和乐音，甚至形状一类感官媒介的纯粹性或简单性的效果。他认为这就是感官材料的抽象统一。在这里，他顺便指出对风景景色的共鸣在若干情况下可以用这条原则来解释，如我们对澄明的天空或明亮的海面所产生的愉快。但是一般来说，他所注意的是富于个性的形成物、结晶体、植物和动物，甚至在论述抽象美的时候也是如此。至于这种感官性的纯粹性，我们在论述柏拉图和康德的时候，已经讨论过了，这里我们只需要指出，黑格尔企图把供感官知觉感受的纯粹性(没有纯粹的干扰，如色彩中没有污点，乐音中没有噪音)和具有物理来源的简单性区别出来。这当然是正确的。但是，他又误以为后者是一种特殊的感官印象的条件，并且不幸在举例时又把紫色当做一种本身不简单，也不是一种基本色彩的色彩①。

① 紫色是一种原色。

既然自然美和艺术美一样显然只对知觉存在，我就不妨说，尽管自然和艺术有区别，在黑格尔看来，整个美的领域仍然形成一个连续的和递升的梯阶。因此，这种抽象的美就象我们始终所认为的那样，成为多样性统一的形式原则加在一切这样一类感官性表现——它们虽然具有表现力、但连一条曲线或一种色彩的内容都不能穷尽，更不要说任何更富于个性的表象的内容了——之上的一套一般条件。

但是，纯粹的自然美——普通知觉所见的事物的美——是有本质缺点的[1]，这是因为即令承认真正的人体也属于自然美，自然美也无力在感官形状的每一点上表现有灵存在物的统一。在引人注目的一段文字里，黑格尔用皮肤的色泽和敏感性，它特有的生命 340 的显现等等来说明为什么同动物的形体相比，人体接近于满足这一要求[2]。但是，即令在人体上也布满了自然和事故的痕迹，在近代还覆盖着很难加以表现的衣着；这一切都妨碍有灵生命通过它的形体充分发光。

β. 艺术美；理想　因此，在人的智慧中得到最充分的非感官性表现的理念仿佛还需要把它在自然中无意识地得到体现的那个过程再有意识地重复一下，并且在艺术这种第二自然中为自己构造一种对感官来说同等实际的更充分的形象。在黑格尔看来，这个过程的全部主观方面（即用可以再现的形态想象出来的材料），就构成理想，也就是变成想象或想象的倾向以致可以直接间接地呈现在感官面前的理念。具体性是通到艺术实在化的桥梁[3]。

---

(1) 《美学》，i，180.

(2) 《美学》，第一卷第 184 页。

(3) 参看附表 I。

(1) 自然和理想　黑格尔联系模仿和所谓理想化，对理想与自然的关系，作了简明而充分的阐述。

模仿　他对于简单的模仿并不完全鄙视；但是，他追随亚里斯多德之后，把简单的模仿给予我们的快感归因于"心灵产品给人的满足"。他很想替这种满足辩护，认为这是心灵的正当的自豪感，而这种自豪感的产生是因为心灵能够用它自己所选择的一种简单材料[1]就取得大自然费了很大的和多种多样的实际力量才完成的东西的精华。这可以看做是把所模仿的事物加以升华，纳入心灵的媒介中去，甚至可以看做是对单纯的感官实在的作弄。他说，这样模仿出来的对象所以能给我们以愉快，并不是因为它们是自然的，而是因为它们制作得很自然[2]。这是一个伟大的思想家的大胆奔放的深刻判断，因为对于一个热心把艺术看得极其崇高的哲学家来说，把艺术归结为模仿的巧戏法[3]，是再讨厌不过了。因此，纯粹模仿的根本缺点在于它是形式的，把它所再现的东西的富于个性的材料或意义置之不顾。

341　理想化　只要抓住了这一材料或意义并对可以知觉的再现形象赋予一种普遍性，我们就达到了第二阶段，达到了美的艺术的真正本质[4]；同制作相对的诗意。不管艺术的形式多么具体，多么特殊，它们必然因为通过心灵而有所不同。这就是普遍的东西的功能。如果艺术家模仿自然的话，那并不是因为自然造了这样或那

---

① 参看前面原书(即本书边码)第12页。

② 参看《美学》，序论，英译本，第82页。

③ 同上。

④ 《美学》，i.206.

样的东西，而是因为自然把它造得很正确[1]。总之，自然“是一个不明确的空洞的字眼[2]。诗意(作为艺术的总的精神)永远有义务坚持有力量的、本质的、有特色的东西，而理想正是这种富于表现力的本质，而不只是展现在眼前的东西，如果把展现在眼前的东西在每一个场合(如在日常生活的每一个场合)中的细节一一再现出来，那就会是枯燥乏味，没有生气，令人厌倦，不可容忍的”[3]。

理想化有两种相反的意义。在这方面，黑格尔的坚毅的感受力强烈同情吕莫尔对崇拜理想的文克尔曼的所谓追随者的攻击[4]。在今天的一位观察者看来，事情很明显，理想化的两重相反的意义从根本上来说，是同逻辑中的普遍性的两种相反的意义分不开的。如果普遍性是空洞抽象的东西，它的象征是面积的广袤的话，那么，理想化就意味着肤浅和丧失富于个性的内容。如果普遍性是充分的具体的东西，它的象征是带辐射线的中心的话，那么，理想化就意味着深刻的洞察力和丰富的注重个性的特征刻画。黑格尔在逻辑学中引进了后一概念，在美学里也采用了后一概念。不过，这两种理想化也有共同的地方，那就是艺术及其对知觉的感染力在确定的条件下的物质局限性，因此，在这两种理想化中，都有一定取舍，促使人们把本来就很容易混淆的两者混淆起来。

理想化：绝对的还是相对的　在这种把模仿和理想化看做是

---

① 《美学》，i. 206.

② 《美学》，i. 210.

③ “这种承认(文克尔曼对希腊理想的认识)就产生了一种对理想主义的再现的追求，人们自信在这种理想主义的再现中找到美了，但是结果却堕入枯燥无生气、肤浅无个性。”——《美学》，i. 202. 夏斯勒怎么能说(i. 386)黑格尔的《美学》中只有一段短短的话提到文克尔曼，这是我所不能理解的。

④ 吕莫尔(K. Rumohr，1785—1843)，德国艺术史家。——译注

心灵侵入自然的两个阶段的看法后面，还可以提出另外一个更富于思辨性的问题："艺术对自然的优越性是绝对的还是相对的?"也342 就是说，我们究竟应该说理想化所以必要仅仅是因为我们的知觉有限而再现又要受到物质条件的限制呢?还是应该说，理想化纳入自然中的东西，同最伟大的艺术家在他的知识无限(姑且假定如此)而画框不必要的情况下可以看出的、自然界中实际存在着的东西相比，还要更多一些呢?在《美学》中，黑格尔在这个问题上的态度比我们从他的自然哲学中可以预计的还要富于中立色彩。在他的自然哲学中，他似乎把自然的东西看做是偶然的。在《美学》中，他谈到，自然界的划一的、直接的和完全有条理的顺序关系足以纠正艺术中的任意的常套化[①]，并且认为单就形式而言究竟是艺术更美些还是自然更美些这个问题是一个经验性的问题，不是理论所可以解决的[②]。我以为，他所谓的自然的偶然性从来也不是指自然没有原因或不在规律的领域之内。在他看来，自然的偶然性大概是指自然在表面上对人的目的漠不关心。不过，他无疑地认为，理想(=艺术美)因为经过人的心灵而经历了实际的变化，其中包含的东西比最深刻的洞察力在自然——包括散文气味的日常生活中的人——中所能发现的还要多。我们现在大概仍然同意这一判断，不过由于我们对非动物世界中表现出来的理性更能共鸣，我们对这一判断要大大地打一些折扣。我们必须记得，如果有人企图提出一般性的理论，断言真实的艺术世界丝毫不超过真实的外在世界，音乐世界马上就可以使他噤口无言。

① 《美学》，序论，英译本，第87页。

② 《美学》，i. 217.

除刚才所说的保留（罗斯金的毕生工作实际上就是这一保留的代表)以外,黑格尔关于理想的论述可以说是在美学中迈进了空前最大的一步。文克尔曼说理想在其最完善的状态中是一体的和抽象的,康德虽然认识到理想是生活的体现,但却又根据这一理由把理想从美学中排除出去,因为它和意志是关联着的。只有黑格尔才一方面保持了文克尔曼所主张的理想在审美上的高贵性，肯定它具有康德所要求但又认为它不具有的那种审美上的充分的纯粹性,同时又接受了理想的扩大和分化,使它成为艺术在其各个方面和领域中的原则和材料。为了说明连最普通的自然都可以以一定方式进入理想或艺术美中，黑格尔在讨论理想和自然的关系的时候[①]，以很短的篇幅替荷兰绘画和德国绘画作了辩护。在第三卷 343

① 我现在把讨论理想的一章中为荷兰绘画和德国绘画辩护的那段较短的文字，转引在下面,因为这是黑格尔的批判-历史处理方法的最好例证，也是他所设想的理想的广度和深度的最好说明。现在，人们尤其对荷兰学派颇有异议，一方面是根据一般性的理由，另一方面也是由于不满于他们的着色方法(罗斯金的《阿里德·弗洛伦廷：论木刻和金属雕刻的六篇演讲》,5.24)。我不具备专门知识,因此，无权对后一问题提出意见,黑格尔的辩护也只涉及他们的主题的范围以及他们对待这种主题的精神。

“我们不能说这些画(荷兰的风俗画）所表现的是平凡的自然而就把它们抛开。因为我们如果就这些画的真正的内容细加研究一下，就会发现它并不是一般人所设想的那样平凡。

“荷兰画家的艺术表现的内容是从他们的当前现实生活中选择来的。不能因为他们用艺术的媒介把这种生活再度变成实在的，就责备他们。拿来摆在当时人眼前和心灵前的东西必须也是属于当时人的东西，如果要使那东西能完全吸引住当时人的兴趣的话。要知道荷兰人当时的兴趣所在，我们就必须追问他们的历史。荷兰人所居住的土地大部分是他们自己创造成的，而且必须经常地防御海水的侵袭。荷兰的市民和农民用他们的气魄、忍耐和英勇推翻了在查理五世的儿子腓力普二世那位世界上强大的专制君主之下的西班牙的统治，经过斗争才和政治上的自由一起取得宗教上的自由，而且还是在自由人的宗教中取得这种自由。正是这种在无论大事小事上，无论在国内还是在海外所表现的市民精神和进取心，这种勤俭整洁的家庭主妇的作风，这种由于自己意识到一切都应归功于自己的活动而产生的愉快和自豪感——正是这一切组成

中讨论绘画的专章的末尾，又作了极其有力的辩护。

（2）生活和行动中的理想　　黑格尔以他的全部讲演的八分之一左右的篇幅①来讨论一个十分一般性的问题。这个问题不是理想在参加到具体生活中去的时候，必然采取什么形式，而是理想怎样才能参加到生活中去。鉴于黑格尔力求打破理想周围的抽象性墙壁实属破天荒的创举，这原是十分自然的。正是在这一讨论中，他指出英雄的过去是富于个性艺术的最好土壤。给他留下深刻印象的显然是《葛兹·封·白里兴根》、《堂吉诃德》和《强盗》中所描写的个人勇气和秩序井然的文明在不同情况下的冲突。举例来说，在文明的社会秩序下，惩罚犯罪者②不再靠个人英雄主义了。这种惩罚甚至不是单独一个行动，而是分成了许多部分，分别由互不相关的几种人员来完成——警察、法官和陪审员，监狱看守或刽子手。因此，社会的重要道德力量不复在于个人，而在于千百人的合作。这后一种关系要比前一种关系难于描写。

同这一观点相协调的是下面整个这种对于艺术的看法：艺术

了荷兰画的一般内容。这并不是低贱的材料和论据，决不能从宫廷及他们的礼仪的角度，用上流社会的贵族似的高傲眼光去看待。这种合理的快慰所表现的心灵的明朗甚至在动物画里也可以见到，并且还表现为饱满快乐的心情；正是这种新唤醒的心灵的自由活泼被画家掌握住和描绘出来了，荷兰画的崇高精神也就在此。"接着，他又指出缪里洛(Murillo,1618—1682年,西班牙画家。——译注)的一些乞儿们也和荷兰画属于同一大类。这些孩子"差不多象奥林匹亚山上的天神一样满足快乐……被和谐地创造出来的人，没有烦恼，没有争吵"。最后，他说，这类风俗画的尺寸必须很小，才能使人把它们当做琐细的东西看待。如果把这类题材画得和实物一样大，那就令人不能容忍了。他在最后总结整个这段文字时说："所谓'平凡的'自然就应该如此了解，才可以成为艺术的合适的题材。"《美学》,i.212.

① 《美学》,i.193—365.

② 《美学》,i.232.

344

在其演变中，势必要越出最严格的艺术领域，并且在近代文明中也不占有它在伯里克里斯时代或文艺复兴初期所占有的至高无上的地位。不管我们对美的艺术的未来有怎样的想法，促进这种艺术观的事实是非常明显的，不可否认的。即令我们能把这种艺术观驳倒，在驳倒它时，我们也必须对这些事实给予应有的考虑①。

这部著作的这一部分仿佛把一般情节周密地分析为情节的必然环境的各个要素——时代精神、情境、义务的冲突、动机、性格。整个这一部分的目的是要证明，在处理生活的最缕细的纠葛和最严肃的方面时，怎样才可以保持"理想性"，而不真实的"理想"，即黄金时代或牧歌式生活②的幻想，由于脱离了生气勃勃的具体性，则是不符合真正的理想性的。因为他认为生气勃勃的具体性才构成真正理想性的美。他指出，在«赫尔曼与窦绿苔»中，歌德极其巧妙地避免了这个弱点，因为他采用了革命战争的阴暗背景来烘托这个家庭故事。在结束黑格尔美学体系的这一部分的论述之前，我们还应该指出，论述理想的表现的一个要素，即抽象的外在性③的一段几乎是论述自然的表现力的一个要素，即"抽象形式的外在美"④的一段的复述。这种重复大概应由编辑者负责，不过黑格尔一定也在不同的场合，在两个地方都谈到这个问题。在这里，他再也清楚不过地说明，为了方便起见把自然美和艺术美加以区别的 345

① «美学»，i. 232. "不管我们认为希腊诸神的雕像多么优美，不管上帝、基督和玛利亚被描写得多么高贵而完美，情况都是一样：我们的膝不再弯曲了。"他说得很对：我们也许希望艺术永远不停地向前进步，只是它的形式已不再能满足我们时代的最高需要了。如果我们说黑格尔认为艺术被"用尽"了，那是不合事实的。

② «美学»，i. 325. 他说的主要是格斯纳。

③ «美学»，i. 325.

④ «美学»，i. 169.

论点是站不住脚的。

（3）理想的演变　在一般地讨论了理想和各特殊细节的关系之后，他就把理想的实际的自我具体化当作一个过程，按照上述的简单辩证法①，加以描写，这个过程就是他的全部体系的框框。

读者从附录所载的摘要中当可以看出，首先，他认为，想象中的美或具体的幻想的整个世界，即所谓“理想”，是经历过几个阶段的，这几个阶段一方面由智慧的进展来决定，另一方面也由这个过程本身的累积的结果来决定。其次，由于人的心灵在任何时候都是一个多方面的整体，同样的一些表现需要虽然在时间上互相分开，各自形成自己的一个承续性的阶段，但是在“理想”或艺术意识的每一重要历史形式或阶段内部，这些表现需要又好象是同不同的表现媒介关联着的一组共存性的想象方式。

前一组承续性的阶段就是黑格尔所谓的艺术的三种类型，即象征型艺术，古典型艺术和浪漫型艺术，合起来，就构成理想的历史演变的主要轮廓。

在每一个历史艺术形式下又都有几种表现方式。这后面一组共存性的表现方式就是各门艺术的体系。各门艺术主要是按它们所分别使用的感官工具相互区别。

因此，在三种不断进步的艺术类型，即象征型、古典型和浪漫型当中的每一类型内部，又都有一组具体的艺术，即建筑，雕塑，绘画，音乐和诗歌。而由于理想在两方面的分化——即承续性方面的分化和共存性方面的分化——的根源是同样的一些表现需要，因此，虽然各门艺术在每一个时代都要重现，然而，在每次重现时，

346

① 参见前面原书（即本书边码）第335页。

其中总有一种或一种以上占有特权地位，视它们的倾向同它们所在的时代的精神是否吻合而定。

例如，在象征型艺术时代，建筑是最主要的艺术，也是能说明时代特色的艺术；在古典型艺术时代，雕塑是最主要的艺术，也是能说明时代特色的艺术；在浪漫型艺术时代，由于浪漫型更富于灵活性和多样性，下余的三种艺术，即绘画、音乐和诗歌就成为足以说明时代特色的艺术，其中尤以音乐为最主要的浪漫主义艺术①。

构成这三种艺术类型演变的基础的辩证连续性，可以简单说明如下。我们可以先从人类为了认识自身总要把自己的心内生活的烙印印在外部世界上的普遍需要谈起②。

象征型　心灵追求感官性表现的初步探索就象梦境一样，往往也象梦魇一样。人的精神还没有充分觉醒，因此就把它自己的朦胧的幻想任意加在感官对象之上③。用黑格尔的语言来说，这就是象征艺术。但是这种象征艺术并不是广义的象征艺术，而是狭义的象征艺术。因为从广义上来说，一切艺术都要采用自然象征主义④，而从狭义上来说，象征是同体现或再现相对而言的。在这种狭义的象征艺术中，一切都是任意的和不合理的，都还在追求充分表现的过程中，因为适于表现的内容还没有形成。

古典型　但是，朦胧迟早要变成清晰。觉醒起来的心灵对它

---

① 参看附录中所载的关于音乐的摘录。

② 参看《美学》，序论，英译本，第59页。

③ 参看罗斯金关于印度艺术的论述。《亚腊特腊·潘特利齐》，226和《两条道路》，II.

④ 参看前面康德关于象征的论述。

的梦魇产生了反应①，认识到它自己作为密实而确定的各种关系的世界中一个密实而确定的自我的本性，并且抓住人体姿态所提供的自然而充分的象征，来描绘自己的确定合理的统一。347

浪漫型 但是，在世界运动中，密实而确定的自我并不是一个持久的阶段。希腊人的小天地，即固定的自然关系的小天地，被一些在这个小天地内外起作用的巨大的历史力量所打破了，理念这时采取了一种不断进步的对比的形式。在这种对比中，希腊的过去本身是一个因素，因此，这种理念已经不再是用一种密实而简单的形状所可以充分描写的了。它要求得到体现，即令不是在思维中得到体现，也是在尽可能接近思维的某种感官媒介中得到体现。

现在，我们不妨再把这个学说的来源回顾一下。黑格尔把三个阶段和三组美的艺术结合起来，这就说明这个学说同谢林的"幂"有联系，这也就是说，产生了三个承续性的艺术类型的那个过程又在每一种艺术类型内部重复自身，而把每个类型分成各种美的艺术。黑格尔把"古典的"和"浪漫的"加以区分，实质上就是把单纯的或固定的，同庞杂的或活动的加以区分。这一区分从材料上来说，是从我们在"近代美学资料"一章中所详加讨论的那个历史对比中得来的，从形式上来说，是从谢林所阐述的"自然的"和"历史的"对比中得来的，而谢林的"自然的"和"历史的"对比又是从席勒的"素朴的"和"感伤的"得来的。我们始终都必须记得，黑格尔认为，把具体的理念看做是实在的整个观点应该归功于席勒。

① 我们逐渐弄清希腊精神经过长期准备过程才从东方来源学来它所需要的东西，到头来却是把一切奇形怪状的东西践踏在脚下，而以最美的人的姿态，象埃特尔特·布兰德一样，站了起来。在探索这一事实的过程中，我们现在一年比一年更透彻地懂得这一见解是多么深刻。

黑格尔所设想的从古典到浪漫的运动方向明确地道出了谢林的“实在的”艺术和“理想的”艺术的分类法中所暗含着的这个观点，虽然谢林并没有明确提出这个观点。把象征型添上去，算做古典时代以前的一个时代，从材料上来说，乃是许莱格尔和别的浪漫主义者所唤起的对于东方诗歌和文物的兴趣的反映，因此，黑格尔关于象征倾向和浪漫倾向相似的论点，同下面的事实是符合的：促使人们注意这两方面的资料的是同一反古典的对比和反抗。象征型这一术语看来是象征说或寓言说的特殊运用，因为索尔格[①]把象征说扩大到整个艺术中来，弗·许莱格尔则把寓言说扩大到整个艺术中来[②]。不用说，构成整个演变的中心的“古典”观念是符合文克尔曼的精神的，而这种观念所以极其健全则是由于黑格尔非常同情文克尔曼和他的主题的缘故。最后，黑格尔并不把理想看做是艺术的一个排他的方面，而把理想看做是靠了每个时代一般的表现要求和决定各门艺术表现能力的特定感官工具的反作用和限制而变得具体化的各色各样的想象。黑格尔的这一论点是极富于启发性的。我以为，这一观点大概应归功于谢林关于神话是艺术的绝对必要条件的论点。因为这种神话实质上就是指适用于某一范围的艺术创作的有系统的想象领域。我们知道在谢林看来，近代人必须用本时代的知识界所获得的材料来自己创造自己的神话。就我所知，想象的这一具体方面本身，离开实际的创作，从来没有引起职业艺术哲学家的适当注意，只有谢林和黑格尔在一定程度上给予过注意，只有讨论音乐的著作家在一个领域中给

348

① 索尔格（Solger，1780—1819），德国哲学家。——译注

② 《美学》i. 392. 参看齐美尔曼的《美学》，i. 698，

予过注意。不但音乐家用乐音想象，诗人用意象想象，而且，雕塑家也用大理石来想象①，铁工也用铁来想象，木刻家也用木料来想象，画家也用色彩来想象——这就是构成适当的艺术分类的基础并在黑格尔的“理想”中得到彻底把握的根本原则。

“这种对材料运用自如的高度有训练的技能是包含在理想的概念中的，正象理想把在感官性东西中的完全渗透及内在精神和外在存在的融合作为自己的原则一样②”。技巧的要求是在后来另外加以论述的，因此我们必须清楚地了解到，黑格尔在这里只是在谈作为想象的艺术想象，他甚至要求按照同艺术想象的材料打交道的习惯性方式来塑造——我们不妨这样说——这种想象。这样，理想的分化就引向艺术的分类。

349　(4) **艺术的分类**　黑格尔对自己的艺术分类法有扼要的解释，可以参看附录中所载的摘要。这里只需要就三个与艺术分类有关的特殊问题加以说明。

α. **分类的双重基础**　如果我们把这一分类法所依据的双重基础彻底加以贯彻的话，每一种艺术就都可以在象征型、古典型和浪漫型三种类型下加以论述，正象这三种类型中的每一种都可以通过五种不同艺术的特点来加以探讨一样。这样，这一分类法就建立在历史的和分析的复合原则的基础上了。黑格尔认为，这

① 这当然是说按姿态的意象去想象，不过，这种姿态的意象又是根据对于用大理石可以表现出来的东西的习惯性的感受来形成、决定和加以修改的。看来，近代雕塑家竟是用石膏来思考的！参看科林伍德的《罗斯金的艺术教学》第218页上表示的意见以及黑格尔在《美学》，ii. 442中所引证的文克尔曼的意见。

② 黑格尔的《美学》，ii. 442. 在后面的一段文字中，黑格尔非难有人在塑造大理石像时，只用陶土进行工作。

一原则也就是在承续性和共存性两方面进行分化，并在承续性各阶段重复分化。这样，不管在哪个时期，凡是在共存性的艺术系统中符合当时占支配地位的承续性阶段的艺术，就成为那个时期各门艺术中的最高峰。不完备的象征主义的艺术——建筑——是前古典时代的艺术，即单纯象征型艺术的最高峰。表现力虽然有限，但却完备而密实的艺术——雕塑——是希腊时代的古典艺术创作，即自我完备而平衡的艺术创作的最高峰，以此类推。

以前的美学史家都一致非难这一双重的分类原则。夏斯勒认为这一原则把单单一种艺术放在一个以上的类型下面，是自相矛盾，不过他又看出经验性事实在一定程度可以证明这种方法的正确。哈特曼认为把风格(　)类型的划分和各门艺术的划分混淆起来，是黑格尔的整个体系的致命伤，他对这种“混淆”在处理每门艺术时重现，尤其不满。齐美尔曼对历史原则和哲学原则的混合及重现现象，提出了类似的批评。此外，他还认为象征型和浪漫型并无差别，由此，他断定这两个类型由于都是形式不足以表现内容，因此都不在美的范围之内。

齐美尔曼是赫巴特学派的一个能干的著作家，又是美学方面的一个纯粹的形式主义者，当然不可能希望他提出别的批评。他认为应当把历史和哲学绝对地分开，正象把牛顿的苹果的故事同 350 天文学理论分开一样。“即令从来也没有一件象征主义性质的艺术作品，或者从来也没有一个时期或人民崇奉象征主义，象征主义的概念仍然会存在”。① 这的确是高度的先验道路。即令从来也没

① 齐美尔曼的著作，i.711.

有过语言和代数学，从来也没有听说过美的艺术，语言象征或代数象征的概念无疑也会存在。但是，如果从来没有过审美敏感，从这些同一属的本质上不同的种中，是否会产生审美象征的概念，我不能不表示怀疑。这里，牵涉到各门哲学科学的整个性质问题。

另一方面，夏斯勒和哈特曼在名义上都是客观唯心主义者。当他们对一位德国思想家采取了类似看法的时候，一个外国人是不愿表示相反意见的。最简单的办法是在扼要重述那些促成和支持黑格尔的处理方法的经验事实时，再提出一些看来必要的意见。

β. 支持双重基础的事实　任何哲学科学都不象精密科学那样脱离历史而独立。哲学本质上是具体的，虽然它的原则一定要清楚，它的逻辑脉络一定要连贯，它所制定的界限一定要客观，然而，即令在逻辑这种抽象的抽象中，如果不联系各种现象在各民族多多少少发达的语言和智慧中的经验性背景，也完全不可能说明这些现象的动因和相互联系。不过，整个来说，在逻辑中，我们所处理的是其各部分(即各门科学)都达到最高级的形态并具有最高度的生气、因而能够共存的一个体系。在美学中，情况就不是这样，尽管艺术是统一的，各种迹象也说明我们必须得出在美学中情况不可能是这样的结论。

虽然在现今的世界和时期中，建筑登峰造极的时代已经过去了，建筑在以前却曾经是前古典时期和外古典世界的最重要的艺术。黑格尔的理论所绝对要求的也不过如此，其他艺术也都同样欣然地服从这一要求，雕塑曾经是希腊艺术的骄傲，在希腊艺术

中，我们也可以找到纯粹的雕塑的最伟大的成就。对我们来说，希腊的绘画和音乐差不多是不得而知的了，虽然这一情况即令纯粹是偶然的事件，也不应该影响我们的理论（事实上大概的确影响了我们的理论），然而，我们现在所了解的情况也足以使我们大致不差地推断，即令我们看到和听到这些作品，在把它们拿来同近代的绘画和音乐作品相比的时候，那也不会大大改变我们在艺术 351 史方面的见解。希腊诗歌同希腊雕塑相比，毫无疑问是浪漫主义的，同近代诗歌艺术相比，又是造型的或狭义的古典的。我们今天所见的绘画和音乐实际上是从近代世界开始的，尤其是音乐，它是在造型艺术的冲动已经失去其中心地位、肯定无法取得成就（即令还没有消耗净尽）以后，才取得伟大成就的。我们不但应该说这些艺术即令同近代的雕塑和建筑相比也是最富于浪漫色彩的，而且可以说，它们是在浪漫主义的发展之内，整个来说①是在截然有别的几个时代内，达到登峰造极的最高峰的（就现有的历史而论）。至于具有普遍性的艺术诗歌，就优美而论，近代诗歌是谈不上具有优越性的，但是，就诗歌同其他艺术相区别的特点而论，就它的深刻性，它的自由和它的精神性而论，无可否认，近代诗歌同希腊诗歌相比，诗意是增多了，“造型性”是减少了。

在一切分类中，我们都应该首先精确地确定我们想要加以分类的材料的框框和范围。这些事实说明我们的很多材料都大不相同。因此，鉴于这些事实，只要让各门艺术的分析性的区分服从艺术类型的历史区分，就可以自然而然地非常恰当地确定这些材料

① 滕纳和贝多芬同时代，但是，很难说这能打破正文中的论点，因为我们大家都知道滕纳是一个孤立的天才。至少，他同近代艺术的第一个繁盛时期并没有联系。

的框框。因此，当黑格尔详尽地讨论象征型、古典型和浪漫型的建筑时①，我们就理解到，这三种类型是建筑的基本分类，而建筑又是这三种类型当中每一类型中最富于“象征性”的品种。象哈特曼那样用单纯的一般性分析来对待建筑或雕塑，避免提到分别表现出这两种艺术的特色的时期，那是不行的。那样，对象材料的自然特点就被忽略了，重要现象十分之九也就略而不提了。例如，在这样讨论优美的建筑同营造或工程的关系以及同雕塑的关系时，就352完全不能联系最重要时期的建筑装饰的实际发展，也完全不能联系艺术家—工人对希腊装饰的地位和对浪漫主义装饰的地位。结果，这些极重要的问题就不能提到，或者只是略略提到②。哈特曼加在建筑和一切小型艺术和技艺身上的完全不自由的性质，初看起来好象是用快刀斩乱麻的方法解决了一个难题，但却留下了一个更加令人迷惑不解的难题：按照这种看法，某种美的艺术所以美是因为不自由。罗斯金也有一个同等极端的理论，说建筑始终从属于雕塑。除了象黑格尔的处理方法那样的一种比较有眼力的处理方法外，什么也不能把哈特曼的学说中包含的真理和罗斯金的理论中包含的真理结合起来。黑格尔的处理方法，即令从一篇短短的摘要③来看，也可以看出的确是比较有眼力的。

① 黑格尔关于这一点的论述受到歌德的《德国建筑艺术》的很大影响。参看《美学》，ii. 332.

② 任何读者都可以把哈特曼在《美学》第1卷和第2卷中关于建筑的论述拿来，同罗斯金的《威尼斯的石像》中论“哥特式建筑的性质”的一章比较一下；或者同本书第95页和第124页上引证的威廉·莫里斯的文字比较一下；或者同科林伍德先生的《罗斯金的艺术教学》中论“建筑”的一章比较一下；或者同鲍尔温·布朗教授在《美的艺术》中的论述比较一下，然后再来看看黑格尔在《美学》，ii. 332中关于《浪漫主义的建筑》的论述。

③ 参看附录I.

γ. 分析性分类的原则　　但是，当我们离开承续性的艺术类型，进而讨论共存性的艺术体系的时候，一个明确的分类基础毫无疑问是必要的。在这里，也象在通常的情况下一样，黑格尔的渊博的知识和极大的勤勉都使批评他的人，甚至追随他的人，感到窘困不堪。

在附录中所载的那一章的末尾，黑格尔提到两种可能的抽象的分类原则：感官媒介及对空间和时间的关系。前者可以联系所使用的实际材料来讨论，或者如象在一段更详细的文字中[1]那样，联系对观赏者的知觉所产生的效果来讨论。夏斯勒不能理解，为什么在提到这一分类基础之后，黑格尔又在后面的一段文字中马上把它（我们不妨再指出，还有空间和时间的原则）丢开，重新回到象征型、古典型和浪漫型的原则上去，把那项原则当做是唯一真正具体的原则。

应当指出，另外那两项原则可以说是穷尽了黑格尔之前和黑格尔之后流行的各种原则。康德和谢林曾经把艺术分为形式的艺术和使用言语的艺术。黑格尔注意到，这是按照感官器官分类的结果。只不过谢林把音乐列入形式艺术中，而实际上，应该象康德那样把音乐算作声音的艺术，而且把说话的艺术算做以想象为媒介的艺术，才更符合实际情况。经过这样的修改以后，这个分类法实际上就成为哈特曼的分类法（视觉的艺术、听觉的艺术和幻想的艺术）。另一方面，我们知道，莱辛又按照造型艺术和诗歌对空间和时间的关系，把两者加以区别（音乐不在他的视野之内）。空间

353

---

① 《美学》，ii. 253.

和时间，在换成静止和运动之后，又成为夏斯勒划分的原则。黑格尔为什么在提到空间和时间之后，又丢开这两个原则，重新回到艺术类型的三分法上去呢？原因很简单，那是因为在说明这后一划分法的动机时，他可以把这两个抽象原则的内容包括进去，而这两个原则本身，即令合在一起，也不足以作为分类的基础。

我们应当注意到，他在丢开第一条原则之前先采用第一条原则[①]，是为了清除场地，把非审美的感官触觉、味觉和嗅觉排除出去。他所以要把味觉和嗅觉排除出去，是因为这两种感官是在物质溶解过程中同物质打交道，因此就它们和对象的关系而言，即令不是欲望性的，也是具有破坏性的。他所以要把触觉排除出去，是因为触觉只是同纯粹的细节接触，因此不能领会感官形式的有系统的统一。这大概是各种非审美感官的真正种差，它们的一切其他非审美特点所以重要，仅仅是因为其他特点都是这一特点的条件或结果。

黑格尔就凭了他的具体的分类原则，简单地探讨了各门艺术作为人类活动——这种人类活动依靠大体上具有物质性的手段产生了一定效果——所具有的表现能力和条件。这条具体的划分原则的意义就在于，他没有把自己束缚在任何抽象的原则上，因此可以让每种艺术都自由地保持自己的充分个性，而不是把绘画和雕塑并列在一起，使之同音乐和诗歌相对立，诸如此类。举例来说，如果我们把问题简单地当做是观察者面前的感官外形的问题来看待，我们就会完全忽视决定艺术家的任务的材料，而这却是一种本质的区别，例如，这就是雕塑和绘画的基本区别。此外，至少一切

① «美学»，ii. 253.

造型艺术在本质上都带有技巧运动的性质[①] 通过它们对艺术家的关系，我们可以对具有表现力的自我抒发的性质，得到可贵的深入理解。这一性质后来经英国的批评界独立地加以阐明。这样，黑格尔就从每门艺术的整个表现能力和它看来特别适于体现的任何内容或意义之间的吻合着眼，仔细研究了每门富于个性的艺术的性质。因为，艺术类型的区分正是取决于表现和意义之间的相互平衡和反应。黑格尔没有划定任何平行的类别。他只是在指出音乐和别的什么东西类似的时候，简单地附带地指出建筑和音乐相似，正象他指出雕塑和叙事诗有一些没有前途的相似之处一样。 354

整个结果是一种线形分类法。这种分类法按照我刚才所说的各种分类基础，比谢林的实在的艺术和理想的艺术的二分法及许多其他分类法更加逐步地和正确地说明各门艺术的理想性在不断增加，并且用我刚才说的方法，把希腊时代的"理想"艺术诗歌和近代的"理想"艺术诗歌之间的巨大差别也估计在内。各门艺术之间的时间间隔可以设想是相等的，因为浪漫型的三种艺术在它们的大类范围内都有了充分而自由的个性，音乐尤其是第一次获得了它应有的地位。黑格尔指出，在这种艺术中，纯粹的感觉和必要的结构形式——心理世界的两个极端——绝对地融合为一体，以致虽然没有任何可以认出的对象或观念，我们的感觉感兴趣的事物的运动[②] 仍然形成为一种有机的和必然的结构。

有人说，黑格尔的分类法是一个递降的序列[③]。事实并不是

---

① 科林伍德的著作，第 242 页。

② 《美学》，iii. 145.

③ 哈特曼的著作，i. 127.

这样。浪漫型的三种艺术是艺术本身的最高峰，虽然如果我们说它们并不是狭义的美的最高峰，那也不错。艺术在达到它的高峰时是不是往往超越自身[1]，正象在建筑中艺术从来没有完全达到它的理念那样，那是另外一个问题，而且，不管未来的情况怎样（那不是哲学的问题），毫无疑问，生活的整个基础和内容，由于完全是思考性的和理智性的，它在今天同美的关系已经和在希腊时代和中世纪完全不同了[2]。我们在指出艺术精神本质上是处在演变中的时候，并不否认这种演变可以在比以前更高的水平上重复。

355 iii. 四个主要概念的定义 要想从黑格尔的著作中求得干脆利落的结论，无疑是很困难的。由于了解到这一特点，不管这是优点也好，还是缺点也好（我以为这是一个优点，读者也许认为是一个缺点），我想在结束关于黑格尔的论述之前综述一下他对美学中的四个根本问题的见解。这四个问题合在一起，就成为黑格尔关于美的论述的界限，开端和结尾。至于美本身，我们希望，黑格尔已经给它下了充分的定义——通过古典的理想给狭义的美下了充分的定义；通过艺术类型的演变给广义的美下了充分的定义。

（1）丑 黑格尔没有对丑作有系统的论述。我们从黑格尔论述漫画的一段文字[3]中可以推知，他认为丑总是包含着歪曲。我以为，这是指用一个表现暗示一个类型，但是在暗示时又把它滑稽化。黑格尔既然提到自然界的丑[4]就足以证实这一点。看来，在那里，黑格尔认为自然界的丑是同我们对于类型特点的习惯上判

① 《美学》，ii. 234以下。

② 尤其可以参看《美学》，ii. 232.

③ 《美学》，序论，英译本，43.

④ 见前面原书（即本书边码）第338页。

断关联着的，不过，这并不排除我们的判断保持客观的可能性。因此，看来，不正确的特征刻画就是丑的本质。

这里有一个奇怪而足以发人深思的问题：丑本身是不是出现在理想的不完善的阶段或者说象征型阶段中？在这个阶段，有缺点的和粗糙的表现——譬如说，一个印度偶像的表现——的缺点是情有可原的，因为有待表现的内容，即神的概念，就是有缺点的。我以为，由于这个缘故，黑格尔似乎不愿意把“丑”这一术语应用到这一类的形式上去，虽然他认为这些形式是有缺点的，歪曲的和畸形的。他说，它们是不美的[①]。但是，由于它们企图用显然不充分的形式来表现绝对，因此同崇高有一定的相似之处。事实是，黑格尔的美的观念始终是正面的，因此，他从来没有去专门论述由于是美的否定，因而不在他的探讨范围内的东西。如果我们能够把正面的东西彻底探讨清楚，我们就可以很容易地推断出各种反面的东西的地位。到这里为止，他的方法给人的教益要远远超过许多纯图解式的方法。对立面、矛盾的他方、相对物、否定等等全是形式的名辞，什么也不能告诉我们，除非我们知道这种对立或否定的环境或发生方式。但是，如果知道后两种情况，术语是可以很容易找到的。在黑格尔的著作中，丑似乎是对于一种类型内容的明确否定，356 但又美其名为那个内容的描写，也就是说，是不正确的相似，或关系的混淆。黑格尔把莫里哀的《悭吝人》的性格称为丑（hässlich）的抽象。我认为，这是因为它是一个具体的人的局部性格，而又说成是一个具体的人的画像。粗糙、简朴、奇异并不是丑。浪漫主义的理想有意识地背弃古典美，但并没有脱离美本身的领域。觉察

① 《美学》，i. 427.

不到有任何伟大性格[1]的平凡生活本身，是同一般的富于诗意的艺术意境相对立的散文世界，但是并没有被说成是丑的。

(2) 崇高　严格意义上的崇高[2]处在美的门槛上，并且属于"象征型"艺术类型。黑格尔引证了康德的一段话[3]，作为他的崇高说的基础："严格的崇高是任何感官性形式都包含不了的，它附丽于理性的理想。理性的理想虽然不可能有充分的表现，却可以在心灵中由这种非常不充分的东西激起和唤起，这种不充分的东西却是可以用感官性形式加以描写的。"黑格尔接下去说，一般的崇高都是企图表现无限，但是在现象界又找不到适于这种表现的任何对象。

作为不充分的表现的一种情况，崇高同丑相似，至少同艺术的象征型（它自己的）阶段的畸形的或怪异的东西相似。我们还记得，在谢林看来，同一外形可以既是丑的又是崇高的。然而，这些怪异的东西却只有"崇高的回声"，因为它们所以能部分满足，或者说被认为能够满足表现的需要，是靠了使它们显得离奇古怪的那种歪曲、或体积、野蛮的光彩等等(不正确的或无止境的无限)，而在真正的崇高中却需要有深感不充分的鲜明意识。

这一意识的最纯粹的一类可以在犹太人的宗教诗歌中找到。这种诗歌把上帝所创造的一切东西都看做是不能经久的东西[4]，拿来和唯一的抽象的上帝比较，也就是说，任何创造物都根本不能充当上帝的形象。因此，这种真正的崇高就不可能在造型艺术中表

① 《美学》,i. 190.
② 《美学》,i. 455.
③ 《判断力批判》,第99页。
④ 《美学》,i. 446.

现出来，而只能在诗歌中表现。早在普罗提诺的时代，他就认为犹太人的上帝和上帝所创造的世界之间的关系是崇高的。黑格尔就联系下面的例子指出这一点①："要有光，就有了光"。博克认为约 357 伯可以作为一个例子。康德则在一段著名的文字②中认为十诫的戒律是最高度类型的崇高："不可为自己雕刻偶像"，认为这一戒律在精神上可以同他认为道德法则具有的非感官性特点相比。黑格尔接着说，《诗篇》为一切时代提供了真正的崇高的古典标本，因为它所赞美的是越过了一切别的东西、只崇拜上帝的力量的那些感情③。诗篇坚持说，宇宙中任何事物都不能自称是独立的，因为一切东西都完全是靠了上帝的力量和服从于上帝才存在的。

把这位伟大的自成体系的哲学家的著作对《诗篇》的评价，同罗斯金不断地提到《诗篇》的文字比较一下，是能给人很多教益的。罗斯金虽然充分感到《诗篇》中的崇高，但却没有认识到这种崇高同造型艺术的精神是完全敌对的，也没有认识到《诗篇》中所贯穿的神人彼此隔离的精神。

在这个地方，黑格尔说："崇高要求在人的方面感觉到他自己的有限以及他同上帝之间的不可逾越的疏远。"因此，不朽的概念在这个阶段是不可能存在的。意识到上帝就是法则，这就是对上帝的更肯定的关系的萌芽。

崇高虽然参与了理想的象征型阶段，却同狭义的，即古典意义

① 《美学》，i. 468.

② 《判断力批判》，134—135.

③ 《美学》，i. 471. 他所引证的是《诗篇》中的第 104 篇和第 90 篇，所侧重的是第 104 篇第二十九句这样的诗句："你掩面，他们便惊惶。你收回他们的气，他们就死亡"等等以及第 90 篇第 5、6、7 句："你叫他们如水冲去"等等。

上的美和理想有明白的区别[1]。它同浪漫型艺术更是不能相容。因为在浪漫型中，神被承认是一种以爱的形态出现的富于个性的主题——“浪漫主义艺术的理想”[2]。而且人由于同上帝合而为一，也就成为无限的表现。事实上，“背弃了古典美的”[3]浪漫主义艺术中所包含的意义的深度也使得人们可以通过个人与宇宙的关系的一切比较严肃的表现，举例来说，通过宗教感情和悲剧感情的领域，把崇高的观念加以扩大。别的著作家就是这样做的。不过，在358 这里，这个问题已经变成一个用词问题了。我只需要指出一点：黑格尔的用语是受到一种清晰的符合逻辑的和历史的种差——对于不充分的表现的感觉——的限制的。任何近代现象，只要在其中看来重新出现了这种感觉——对于具有自己的弱点和特点的个人来说，这显然是可能的——都可以根据类比，极简单地当做崇高看待。在任何文化阶段，个人都包括了，而且时常还可以重复，人类感情过去的任何阶段。

（3）悲剧　因此，在黑格尔的眼中，悲剧是不在崇高范围之内的。作为一种诗歌形式，它既是古典型艺术的最伟大的成就，也是浪漫型艺术的最大的成就。它主要有赖于实在的精神力量——如家庭和国家——在个人身上的冲突。因此，个人的行动既有正确的一面，又有错误的一面。这些力量，尤其是在古代的悲剧中，形成个人的个性的本质，同个人的个性是分不开的，在冲突给精神世界重新带来统一的结局中，还要求代表这些力量的个人毁灭。

① 《美学》，i. 466.

② 《美学》，ii. 150.

③ 《美学》，ii. 124，133.

全部个性和它们的本质目的或权利的这种一体化就是不愉快的结局的秘密所在。亚里斯多德认为，在古代悲剧中，这种不愉快的结局要更好一些。他的基本理由显然是，愉快的结局要求剧中人物放弃基本目的。他轻蔑地认为只有喜剧才有愉快的结果。黑格尔关于安提戈涅的简短论述可以比任何评论都更清楚地说明他的看法①。

"当冲突中的人物在他们的具体存在(个性、出身、地位等等)方面看来每个人都不顾一切致力于维护某种本分的时候，就有可能出现这种发展的最完备的一种。这样，他们按照自己的本性来说，都处在他们竭力与之抗争的力量的掌握之中，并且都伤害了他们按照自己的生存的法则理应尊重的东西。举例来说，安提戈涅生活在克列翁的民政管辖范围内，她自己是一个国王的女儿和哈蒙的未婚妻，因此，她理应服从君主的命令。然而克列翁在自己方面也是一位父亲和丈夫，按理应该尊重神圣的血族关系，不应该发出破坏这种虔敬态度的命令。因此，他们每个人本身都有某种固有的关系是他们要分别起来反抗的，他们也都热中于并且毁于他 359
们自己的身分所固有的那项原则。安提戈涅没有结婚就死去了，但是，克列翁也由他的儿子和他的妻子代他受了惩罚。他们分别自尽了，一个是因为安提戈涅自尽而自尽，一个是因为哈蒙自尽而自尽。在古代和近代的一切著名的作品中——这些作品我差不多全都知道，知道这些作品也是应该和可能的——，我觉得，从这个观点来看，《安提戈涅》是最优美、最令人欣喜的艺术作品。"

黑格尔认为，《科洛那斯的俄狄浦斯》的比较富于主观性的解

① 《美学》，iii, 556.

决是近代主义的开端，虽然还不是基督教意识的先声。因为，同希腊人的意识不同，基督教意识并没有在智慧内部得到恢复或调和，而倒是根本否认它的世俗的存在。因此，在近代的悲剧中，个性要有深度和兴味，还要在形式上维持个性的连贯性，这在某种程度上，就代替了构成整个人格的单一的道德权利和义务。极其多样而偶然的周围环境被允许参加进来，因而，要保持性格和情节纠葛之间的必要联系就有一定困难。在莎士比亚的戏剧中，性格是必然地自行展开，本身就指示了和接受了它的行动的后果。但是，如果性格和纠葛之间没有了联系，以致故事情节变成纯无辜者受到充满敌意的世界的各种偶然事故的压迫的话，那么，悲剧的要素就一无所存，效果也就不再是悲剧，而成为无益的悲哀或恐怖了①。

另一方面，当目的或利益的冲突靠了它的主观性对性格发生作用，以致产生一个和谐的整体而又不牺牲个人生命（在少数古代戏剧中，如在《斐洛克特蒂斯》中，就是这样）的话，那么，为了同个人密不可分的原则或目的而牺牲个人的悲剧法则，就被放弃了，我们所得到的就是近代的"现实生活的戏剧"②。正如莱辛所解释的那样，这种戏剧可以从悲剧中产生，也可以从喜剧中产生。莎士比亚似乎就故意把某几个剧本划为悲剧，因为其中牺牲了个人生命，但是象《一报还一报》这样的喜剧也接触到各种深度的心理痛苦。360 在近代戏剧中，有一种危险，那就是把整个发展都归到单纯的性格中去，而没有使性格获得连贯性的本质目的，结果，恶棍改邪归正并且得到了宽恕，但是，我们并不能满足，因为我们深知这一发展

① 《美学》，iii. 573.

② 《美学》，iii. 539.

是不现实的，不管怎么样，坏蛋还是坏蛋[①]。主观性，一旦摆脱了一切特定意义，到头来，在不同程度上，都是美的解体，因为美就在于主观和客观的具体统一。

（4）喜剧　作为主观性的这种彻底胜利[②]，亚里斯多芬的喜剧标志着一个时期的结束，而莎士比亚的喜剧[③]或许标志着另一个时期的结束。这种卓越意义上的喜剧性必须和滑稽性鲜明地区分开来。只有当剧中人物不但在观众眼中很滑稽，而且本身就生性滑稽，因此尽管他们的无益的目的由于他们为了实现这种目的而采取的手段的缘故而终归失败，他们仍然可以避免一本正经、避免一切痛苦或失望的时候，才可能有真正的喜剧。喜剧的出发点是可以使悲剧荡然无存的那种绝对的和解[④]，是不为外物所动的绝对的自信和快活。这既是亚里斯多芬的人物的属性，也是莎士比亚的喜剧人物的属性。在莎士比亚的喜剧人物中，福尔斯塔夫[⑤]是“绝对的英雄”[⑥]；在他们身上贯穿着一种伟大的气魄，一种自由而坚强的个性和对外在失败的优越感。严肃的近代喜剧，如莫里哀的《悭吝人》，没有这种理想的特征，因此最后往往陷入普通戏剧的散文世界，也就是说，纯粹用巧妙的手法来描写平凡的

---

① 《美学》，iii. 576. 例如，可以参看《韦罗纳的两个绅士》。

② 《美学》，iii. 533.“在悲剧中，外在的有效的力量取得了胜利，剥除了个人的片面性……而在喜剧中，占了上风的是无限安全的主观性”。这一提法是从谢林得来的。谢林认为喜剧是悲剧的反面，喜剧“的必然性在主体中，而不在客体中”。

③ 《美学》，iii. 579.

④ 《美学》，iii. 557.

⑤ 福尔斯塔夫（Falstaff）是莎剧《亨利四世》中的一个典型的丑的人物。他是一个贵族破落户，既肥胖，又丑陋，贪生怕死，贪得无厌，信口开河，随处撒谎，不以为耻，反以为荣。这个人物又在莎剧《温莎的风流娘儿们》中出现。——译注

⑥ 《美学》，iii. 207.

情节。

iv．结束语　在结束时，我不妨把黑格尔在美学讲演的最后两页中所讲的一段话[1]引证在这里：——

“在讨论过喜剧的发展以后，我们的科学讨论就结束了。我们是从象征艺术开始的。在象征艺术中，主观性拚命要给自己找到一个内容和形式，并变成客观的东西。接着，我们进到古典艺术。361 古典艺术以活生生的富于个性的形式，把已经变得很清晰的本质内容摆在自己面前。最后，我们以表现内心和感情的浪漫主义艺术结束。在这种艺术中，绝对的主观性以心灵的形式在自身之内自由活动。它在自身之内就得到满足，不再同客观的东西和特殊的东西结合起来，但是又自己在喜剧幽默中把这一解体的消极性质带到意识中去。然而，在这一高峰中，喜剧也就在直接导致一般艺术的解体。一切艺术的目的都是由心灵所产生的同一，在这种同一中，永恒的和神的东西，本质上真实的东西，以实在的外形和形状，向我们的外在的知觉，我们的感情和我们的想象，显现出来。不过，如果力图灌注到实在中去的绝对精神看到这一实在化为那些在现实世界中获得自由、仅仅把主观性和偶然性当作目的的兴趣所破坏，因而使喜剧仅仅在自我解体中表现出这种统一的话，那么，绝对精神的存在和活动看起来就不再同真正的存在的性质和目的积极结合起来，而要排他地以消极的形式表现自己，这样它也就要破坏一切同它不相符合的东西，结果，在这一解体中，就只有主观性本身表现出是自信的和自持的[2]。

① 《美学》，iii. 579－580.

② 参看前面原书（即本书边码）第354页。那里讨论了这样一项见解：黑格尔认

"这样，到本书现在结束时，我们就把美的每一个基本原则和艺术的每一基本方面都编到一个哲学的花环中去。这个花环的结成是科学有能力达到的最重大的成就之一。因为，在艺术中，我们所关心的不是单纯的令人愉快的玩具或有用的玩具，而是从无限的内容和形式中解放心灵，而是绝对精神在感官性的和现象的东西中的存在和结合以及在自然的演变中不能穷尽、还要在世界历史中表现出来的真理的揭示。这种真理构成了世界历史的最美的方面以及实在的辛勤劳苦和知识的沉闷劳动的最大报偿。因此，我们的研究不可能只限于对艺术作品提出批评，或对艺术作品的创作提出意见，而只能有一个目的：通过美和艺术的基本观念在实在化的过程中所经历的各个阶段来探讨这个观念，并通过思维方法使这个观念变得具有确定性并可以理解。" 362

为艺术是不可改变地终结了。序论的结束部分可以充分说明这一点。不过，我们必须指出，黑格尔具有异乎寻常的洞察力，他虽然仍处在席勒和歌德的束缚下，却用同罗斯金或威廉·莫里斯非常相近的语言，描写了艺术冲动目前的枯竭情况以及对这种艺术冲动极其不利的条件。

第十三章　德国的"精密"美学——从叔本华到施图姆普夫

1. **精密美学的需要**　　我在前一章中说过，要想在黑格尔的著作中找到干脆利落的结论，是很困难的。严格来说，在真正的科学中，也根本找不到干脆利落的结论，结论总是同推理过程不可割裂地联系在一起。不过，在有些人看来，历史-哲学方法总是在我们要求提供最细微的部分的时候给我们以整体，因此，这种方法是一种规避直接的问题的手段，实际上，在有些人手里，情况也是这样。想要给一个明白的问题找到一个明白的答案的愿望可以由后康德派哲学来代表。后康德派哲学虽然当时在黑格尔派著作家风起云涌的情况下，显得有些微不足道，但是，在反动时期，却风行一时。

2. **叔本华**　　这个运动的创始者有赫巴特（1776—1841）和叔本华(1788—1860)。我准备首先论述叔本华，为的是避免把叔本华插在赫巴特和赫巴特派之间。把一个乍一看来好象是神秘主义者的著作家归入"精密"哲学家之列，看起来，也许是很奇怪的，但是，我们必须知道，神秘主义的根源就是一种同渴望相差不远的对于直接性的热爱和对于有系统的思想的迂回方法的嫌厌。从现在起我们的论述所以非常简单，原因也在于此，因为精密的思想家，或者说形式的思想家——叔本华整个来说，就属于这一类思想

家——由于对内容漠不关心，主要只关心给定的形式，因此差不多可以用格言的形式来说明他们的看法，而不必从历史上加以阐述。我们也许不妨再指出，在下面的一章中，我们可以同样简短地来论述黑格尔的主要继承者，因为黑格尔的大量见解已经无需再加论述。

i. 叔本华算得上是一个后康德派　不论就他的资料来说，还是就他的理论来说，叔本华都是一个真正的后康德派。除了希腊文化和当时的英国文化外，他还受到印度古代哲学的深刻影响。364 我们还记得，浪漫主义的导师弗·封·许莱格尔在介绍印度古代哲学方面，起了很大作用①。文明欧洲的流行的悲观主义和神秘主义在很大程度上是起源于叔本华的②。

作为一个理论家，叔本华是从康德那里开始的。他基本上接受了康德给美学划定的界线，并且按照费希特和谢林③的启发，把康德的物自体的概念同一种和黑格尔主义的“理念”相对立的基本意志视为一体。这种意志也就是根据智力推理来解释的世界的统一。这一意志作为一种终极的实在，是无法成为认识的对象的；它并不是自身成为这样一种对象，而只是在它的“客观化”中才成为这样一种对象。这些意志的“客观化”也就是具体实体的外在类型，它们形成一个完备性的等级体系，并且靠了这个完备性等级体

① 靠了许莱格尔的著作《论古代印度人的语言和格言》(1813年)，叔本华亲自结识了东方学者梅约(Mayer)，并且经常提到杜普隆(Dupperon)翻译的《奥义书》的拉丁语译本(1801年)。参看《大英百科全书》中华莱士所写的“叔本华”条目。

② 例如，可以参看艾米尔的《日记》，其中经常提到空幻境界(Mâyâ)。

③ 《大英百科全书》中华莱士所写的“叔本华”条目引证过谢林的一句话：“意志是最根本的存在”。

系来代表意志。叔本华认为，这些意志的“客观化”也就是“柏拉图的理式”。它们实际上就是同科学的概念相对立的终极的类型个性，只有靠艺术知觉的推测才能认识，本身是独立自足的，可以使观照的感官感到满意。它们同符合充足理由律的关系所体现的观念截然有别，因为后一种观念形成了一个无止境的环链，不容心灵驻足其中。

就我们目前的研究目的来说，叔本华的观点值得注意的主要特色是它的抽象性。这种抽象性正好可以补充黑格尔主义的极大的历史复杂性。在叔本华看来，历史并不是观念所必不可少的[1]。只有在历史中形成的永久的类型才能够，举例来说，表现人的观念。要认识现象，真正的方法是“理解”方法，这种方法有其符合于充足理由律的清楚的关系。要认识实在，真正的方法是艺术的洞察。在他看来，动人的“理性”的具体是无稽之谈。他的“观念”是同固定的物种相适应的，不管在什么事情上，他都喜欢确定的东西和永久的东西。我们所理解的事物的运动和演变是我们的认识方式固有的错觉的一部分；“我们不愿去研究”；宇宙和每个个人的实际的基本性格只有一个，而且是不可改变的。他对希腊庙宇的单纯的合理性感到愉快[2]，并且不能欣赏哥特式建筑。他非常天真地说，如果赞许这种建筑物，那就要推翻他所提出的关于建筑的审美目的的全部理论。他认为，哥特式建筑物的趣味有赖于联想；而这些联想在严格的审美判断中是没有存身之地的[3]。在他看来，古典

365

① 《作为意志和表象的世界》，英译本第1卷，236。

② 《全集》，iii. 473以下（德语原本）。

③ 赫巴特显然同意这一看法（《全集》，iii. 12）。这一看法可以说明早期的“精密哲学家”和瓦德先生（Ward）之间的巨大鸿沟。瓦德先生认为，联想是美学的最重要的

诗歌和浪漫主义诗歌的差别就意味着，前者处理的是自然的主题，而后者处理的是人为的主题①，尤其是基督教的神话、骑士精神以及可笑的基督教-日耳曼的妇女崇拜等主题②。

我们将会发现，这种对古典的东西的喜爱在"精密"的思想家当中是十分盛行的，一言以蔽之，这当然象他们的观点一样，是回到古典美学去，但又用近代科学的方法武装起来。

ii. 叔本华关于美及其变异的论述　在叔本华看来，美的东西的美有两个方面。它把我们从意志中解放出来，因此，也就是把我们从我们的最大毛病和不幸，即生存的意志所伴有的整个机器中解放出来——从解释、因果关系、手段和目的、意向、欲望中解放出来③；另一方面，它又用一种"观念"，即意志在某一等级上的客观化来充实我们的心灵。我们把呈现在我们的美感面前的纯粹特殊的对象就看做是这种"观念"，并且把这种"观念"看做是这个对象的本质。由于一切东西都在某种程度上是意志的客观化，一切东西也都在某种程度上是有特征的，在某种程度上是美的④。艺术和自然的区别仅仅在于，在艺术中，艺术家把他的眼睛借给我们去观看，但是，那时，他的天才就可以理解自然的词不达意的言语⑤，从而产生自然想要产生但却未能产生的效果。这种理解是 366

要素之一。参看《大英百科全书》"心理学"条目。费希纳在这个问题上和瓦德先生意见一致。参看后面原书(即本书边码)第384页。

① 《全集》,iv.92.

② 黑格尔认为，席勒尊敬妇女可以清楚地证明他对于感官和理性的综合的洞察力(《美学》,序论,英译本,第119页)。这种见解上的不同是有典型意义的。

③ 《作为意志和表象的世界》,英译本 i.270.

④ 同上,271.

⑤ 同上,287.

可能的，因为我们所体现的意志和自然所体现的意志是统一的。这样一种理解或预期就是理想。

丑似乎只不过是意志的有缺点的表现①，或局部的客观化，因此，按照他对于美的说法，丑也仅仅是相对的。崇高和美是一样的，不过崇高需要有一个前提，那就是，所观照的对象和个人的意志之间需要有敌对的关系。这种敌对性经过努力才得到克服，从而使得主体因为要经过这种特别的努力来对敌对对象中的观念进行纯粹的观照，因而产生精神上的昂扬②。

叔本华是按照各种艺术的对象材料，而不是按照各种艺术的媒介③来给各种艺术分类的，不过，他也考虑到艺术的对象材料是由艺术的媒介决定的。因此，他的艺术分类法和黑格尔的分类法大致一样。黑格尔有一个缺点，那就是只注意生活的各个品级，以此作为钥匙，来了解描写各级生活的艺术的价值。叔本华也有类似的缺点。不过，建筑和音乐都不描写任何富于个性的对象。这两种艺术的特殊地位，使得他有机会对两者加以出色的论述。建筑没有任何显现特征的、**富于个性的**观念需要加以表现。因此，他推断说，建筑的目的是要在知觉的面前展现物质、重力、内聚力、刚性等等最简单的品质④。正是因为这个缘故，哥特式建筑掩盖

① 《作为意志和表象的世界》，英译本 i.289.

② 同上，260—261.

③ 叔本华对歌德的色彩理论作了天才的修改和辩护。这种修改和辩护看来同近代生理学见解是一致的。歌德认为色彩是明和暗的混合。叔本华指出，这一论点的意思是说，色彩要求视网膜部分活动（明），部分不活动（暗）。他规定了这样一条原则：视网膜永远倾向于完全的活动。这种完全的活动的各部分有时是同时的，在白光中就是这样，有时是连续性的，在互补的形象中就是这样。参看《关于视觉和色彩》，《全集》，i.

④ 《作为意志和表象的世界》英译本 i.277.

住重荷和支柱之间的关系(据说,希腊的横梁建筑就赤裸裸地表现了这种负荷与支柱之间的关系),是同他认为建筑艺术具有的目的,不能相容的。除了它的特殊应用以外,这一把材料的特点加以突出的原则还是一条极其重要的原则,除黑格尔外,差不多一切别的审美哲学家都明显地没有提到过这条原则。

他对音乐和建筑的相似,作了十分合理的论述,并且恰当地指出这两种艺术之间的巨大差别①。他把音乐单独列为一类,不在其他艺术的类别之中。它和别的艺术不同,不是"观念的临摹,而是意志本身的临摹。而各种观念都是这种意志的客观化"。② 这句话是富于神秘意味的,正象叔本华关于宇宙中的意志的整个概念一样;但是,如果我们把它当做一个类比来看,我们就可以说,其中的确不无道理。我们知道,亚里斯多德和柏拉图都竭力坚持,音乐是最充分的,或者说,唯一充分的"生活和性格的摹仿",或"道德气质的摹仿"。现在,叔本华把这个譬喻扩大运用到宇宙中的意志上去。为了部分地替叔本华这一论点辩护,我们不妨指出一点:叔本华继莱布尼兹之后,清楚地认识到近代音乐在必然的数的关系中有其广泛基础。这种必然的数的关系是乐音领域的基础③,但是,对这种数的关系的感觉却只是作为一个符号对音乐意识发生作用,而不是作为所象征的事物而发生作用;这样,我们就完全可以

① 叔本华对"冻结的音乐"一语作了评论,认为这句话是歌德讲的,而不是谢林讲的。我不知道,在他们两人当中,是谁先说的。

② 《作为意志和表象的世界》,英译本 i.353。读过勃朗宁的作品的人当会记得,在《艾布特·沃格勒》中也把音乐和建筑加以比较,并且也同意志直接相比。

③ 叔本华赞许地引证了莱布尼兹的这段话:"音乐就是意识在数数,但是意识并不知道它在数数。"谢林在他之前也引证过这段话。见叔本华的《全集》,英译本 i.331。

把叔本华的学说和经过洛策修改的汉斯利克的理论[1]归入一类。叔本华的学说认为音乐是"生活和事件的精华"[2],但又同其中任何东西都毫不相似。汉斯利克的理论认为,音乐体现了"事件的一般轮廓和动的要素",其中附丽有我们的感情。这一观念对严格意义上的模仿性音乐有着正确而重要的影响。叔本华按照这一理论,批评这种模仿性音乐诉诸中间性的事物概念,即意志的现象,而没有诉诸意志,即根本的实在,我们不妨说是,没有诉诸生活和事件的精神本身。"这样的(模仿性)音乐完全应该予以反对"[3]。这一判断也是柏拉图的判断的重复。他的总的理论同谢林的理论非常相似。"音乐由于再现了纯粹的运动,在一切其他艺术当中,尤其可以称之为没有形体的艺术"[4]。

368

iii. 对叔本华的批评　叔本华对具体的唯心主义的态度决不能根据叔本华对黑格尔和谢林的抨击来判断。他的整个美学理论本质上就是一种特征说,虽然他始终都倾向于同暗示性和深刻的感伤性相对立的明确性和明显的合理性。他深知感官是同美关联着的唯一器官,然而,他还是始终把美感看做是一种认识,这种认识的唯一特色是不受意志的束缚。这一缺点对他的体系产生了影响,使得他在论述建筑[5]和悲剧[6]时在一定程度上缺乏共鸣。在他看来,悲剧的最大作用必然是消极的,——使人听天由命。除了

---

① 《德国美学史》,487。

② 叔本华:《全集》,英译本 i.339。参看附录 II。

③ 《作为意志和表象的世界》,英译本 341。

④ 谢林的《全集》,v.501.

⑤ 参看前面原书(即本书边码)第 365 页。

⑥ 《安提戈涅》和《斐洛克特蒂斯》的主题是"可厌还是令人作呕"。《全集》,iii.437(德语原本)。

这一点外，除了他在艺术分类表中把盆景术添在建筑后面以外，就他的见解的实质而论，他是后康德派美学的一个极好的代表，而他的文笔在德国哲学家当中也毫无问题是首屈一指的。非哲学家的读者通过叔本华指出的审美对象和理论认识对象的对立去理解黑格尔关于真无限和假无限的对立一类理论，也要容易得多。

不过，如果说叔本华音乐学说中的主要要素毕竟是一种神秘概念的话（因为一种盲目的意志或许比一种活跃的无意识的观念更难和世界的统一拉在一起），无论如何，他至少替黑格尔为音乐指定的地位——最主要的浪漫主义艺术——作了辩解，并且用有力的语言，使哲学界和音乐界对音乐的神密力量的难题，产生了深刻印象。

3. 赫巴特　读者当记得，审美判断的对象最初作为"形式"呈现在康德面前，在他继续研究下去的时候，他才考虑到这一"形式"的象征性质，或者说有意蕴的性质，而且就是在这时候，他还有些怀疑"意蕴"本身究竟是不是外美感的。

i. 他的形式主义及其影响　哈巴特恪守纯形式说，并且和叔本华一样竭力反对历史-哲学学派。他采用了自己的方法来论证审美判断的客观有效性①。象康德一样，他认为这种判断本质上是单称判断，理由是，抽象的普遍性同提交判断的那种形式的完备表象，是不能相容的。而且象康德一样，他还认为这种判断具有客观有效性，因为只要在同样的条件下，只要是关于同一对象②，它永远是真实的。即令他没有明白这样讲，事实上，他也持有这种

369

① 齐美尔曼的《美学》，i.73.赫巴特的《全集》，viii.27.

② 从逻辑上来说应是"主词"；赫巴特是把它同作为知觉者的主体对立起来的。

看法。在近代逻辑看来，这样一种"单称"判断显然是全称判断①。

因此，在他看来，纯形式——正是针对它，作出了客观的单称判断——就在于单纯地呈现出来、完全同环境脱离开来的关系，而且仅仅在于这种关系。这些关系就是"审美上的基本关系"，列举这些关系乃是美学科学的任务。令人震惊的是，在这种关系中还包括意志对意志的关系，这样，伦理学就成为美学的一个分支。不过，这并不要求把意志的行为同审美判断混淆起来。善意味着这两项条件，美只是其中之一②。

这种观点的第一个直接推论就是反对使用从各种主观情绪中抽绎出来的、在普通的美学中占有一席之地的、"哀情的、高贵的、漂亮的、严肃的"等笼统谓词。这类谓词不但有主观这一缺点，而且有抽象这一缺点。对于各门艺术中的特殊的美和丑，这些谓词什么也不能告诉我们；就音乐来说是这样，因为在音乐中，问题乃是乐音问题；就雕塑来说也是这样，因为在雕塑中，问题乃是轮廓线问题③。因此，赫巴特就对谢林一类著作家大加非难，因为他在每一种艺术中都找到某种别的艺术的优美，而不是它自己的优美。这种抨击也还是有几分道理的。他希望发现和列举出来的真正的一类关系见于乐音的和声关系中。他在一个脚注中说，这种关系370 是几世纪以来差不多完全肯定地弄清楚和认识到的唯一的审美要素④。不过，他后来又把这一脚注加以修改，或许是因为它太鲁莽

① 参看前面原书(即本书边码)第341页讨论理想化的一节。

② 《全集》,ii.74.

③ 《全集》,i.130.

④ 《全集》,i.130.脚注。这一脚注在第三版以后又撤销了。他认为全面低音(通奏低音)是美学的一部分。齐美尔曼的著作,i.770.

而露骨了。他追求的只是单纯的形式,"要素";对于高度复杂的艺术作品或自然，是不可能下明确的毫不含糊的判断的。各要素的结合是艺术理论的问题。

他的观点的第二个直接推论是，简单的东西没有审美品质①。据齐美尔曼说②，他甚至运用这一结论否认孤立起来可以觉察到的乐音和色彩的美。很明显，任何表象都不是真正简单的(在空间中和时间中的延伸就足以使它复杂起来)，因此要根据这一理由来解决我们不止一次谈到③的这一令人苦恼的问题，似乎是太天真了。即令我们假定乐音和色彩接近简单，我们也有更深刻的理由怀疑这一结论的正确性。

赫巴特并没有对美学进行过有系统的研究。不过，谈谈他的最富于启发性的见解当中的若干见解，还是值得的。

ii. **他对于审美关系的划分**　赫巴特给基本审美关系划定的两大主要类别是同时性的关系和承续性的关系。不过，他认为，一切艺术都可以同时参与这两种关系。在诗歌中，承续性占有优势。关于这种优势对诗歌造成的影响，他的论述同《拉奥孔》有几分相似④。但是，诗歌中的简单的关系是很难说明的，因为其各项之间有时间经过；乐音和色彩方面的简单关系比较容易说明，因此应该有一门科学来研究色彩和谐，正象有一门科学来研究音乐中的和声一样⑤。有人提出异议说，和谐的乐音关系的基础是数的

---

① 《全集》, i. 137.

② 齐美尔曼的著作, i. 797.

③ 在论述柏拉图、康德和黑格尔时。

④ 《全集》, i. 149—150。

⑤ 同上。这一见解虽然很自然，但却是无法深入研究的。参看下面论述齐美尔曼的段落。

比例,这种比例并不是音乐中的积极的美之要素;要不是因为音乐家的天才赋予它们以灵魂和意蕴的话，本来只是会造成单调。这项异议“所以重要，仅仅是因为它非常大胆”。赫巴特在回答这一371 异议时所表示的意见是一个极有教益的例子。他说,“这一灵魂和意蕴可以随着伟大的艺术家而伟大,随着渺小的艺术家而渺小。不管怎样,在这里,我们必须撇开这一点抽象地来谈，因为我们所谈的是要素，是各要素确定得多么准确。艺术家的心胸是改变不了这种情况的”。在较早的版本中,他写道:“那样，就必须把和谐从美学中驱逐出去”。① 就关于具体美的完备的解释而论，这种对美学的看法似乎就是自己认输。

乐音和色彩中的和谐有赖于“先混合后抑制”②，这一定大体上是指把各部分组成为整体的能力。赫巴特在讨论对称时对于曲度不断变化的曲线,并不特别重视。看来，他甚至说,圆③是花朵轮廓线中的主要形式。这说明他的审美观察是有缺点的。不过，在同一段中，他又谈到在植物的姿态和风景中代替了对称的那种更深刻的均衡有赖于知觉所要求的平衡。赫巴特说,对于这一点,人们现在是理解得不够的。这是一项很深刻的见解。赫巴特对于曲线美的有局限性的看法④ 很可以表现出赫巴特的见解的特色：他在一切问题上都喜欢有限和完备。不过，他还是讲出一句很有启发性的话:如果美有一个总的公式的话，那就是“先多少失去几分

① «全集»,i. 151 及脚注。

② 德语为“Verschmelzung Vor der Hemmung.”同上。

③ “die Kreisform”能成为“曲线”的总称吗?

④ 也许有人会对我的批评提出异议说,对称不会具有比较高度的曲线美。不过,我并没有发现赫巴特在别的地方讨论过这个问题。

规律性，然后又重新恢复规律性"[1]，这显然是用离开规则的方法来提出规则——这是伴有否定的进步的一种基本情况。

iii. 艺术的分类　　赫巴特的艺术分类法并不是根据上述同时性原则和承续性原则，而是根据另一种区别，这种区别的目的在于适应古典艺术和浪漫主义艺术的区别。齐美尔曼后来又称之为完备表现的艺术和不完备表现的艺术。这个分类表[2]如下：——

建筑	盆景术
雕塑	绘画
教堂音乐	"娱乐性"音乐
古典诗歌	浪漫主义诗歌

372

他以为，其中一组包括了那些"可以从各个方面加以观赏的"艺术(象雕塑一样)，别的艺术则保持在柔和的朦胧中，不容人们加以完备的严苛的探索。音乐的区分当然受到反对和批评，因为看来这种区别忽略了，举例来说，交响乐。其根源大概可以在上面提到的那段论述和谐的文字中找到。那段文字的脚注接下去说，"赞美诗"的美差不多完全有赖于和谐，因此，可以很容易从和谐法则所构成的基本审美关系中推断出来。在说明这一分类时，赫巴特似乎暗示说，只有那些希望艺术表现什么东西的人才关心第二组的艺术，它们的魅力实际上有赖于美感之外的吸引力。

iv. 批评和评价　　有人说，赫巴特的理论打算首先只讨论美的简单的情况。这种反对理由是不能成立的。分析宜于分析的东西是科学的第一条规则。他对于和谐的数的基础和物理基

---

[1] «全集»，i. 155.

[2] 同上，171.

础的重视并不过分。如果我们真的认为，自然界和艺术中的比较复杂的形状的美不能当做基本形式的美的单纯结合体来讨论，那才是真正的反对理由。因为，要是那样，也就会把人体——举例来说——当做一种装饰要素看待。真正的美学的关键在于说明，各种装饰形式在显现特征的表现中的结合，怎样从一开始就把它们固有的基本特点加以强化，从而使它们服从一个中心意蕴，这个中心意蕴同它们的复杂的结合体的关系就象这些装饰形式各自的抽象意蕴同这些装饰形式孤立起来的关系一样。但是，这一反对理由是以后的事。人人都必须欢迎赫巴特把意义在什么地方进入形式的一些简单问题加以明白的阐述，并且尝试把知觉状态本身具有的愉悦性看做在于本身就可以产生心灵效果的反应和结合体。因此，这一形式主义的理论事实上是很切合时宜的。

这种理论可以说是理论的理论。关于这一理论，我们还可以指出几点。

373 初一看来，如果我们从美感提供的东西开始，我们似乎就不能从关系开始。我们所知觉到的美在于品质而不在于关系，关系本身只有对由此及彼的思维才存在，而由此及彼的思维同美感是不能相容的。因此，形式主义者在分析美的比较简单的情况时所分析出的关系的意义似乎不在于它们能满足知觉，而在于它们能满足理智对于解释的渴望。这些关系，作为同感官表象脱离开来的数的关系或几何关系，是没有高下之分的。因此，当作对于实际的美感的分析来看，把这种美感归结为关系，也就是断定这种美感具有一种非常简单的意义或意蕴，而且，按照同一原则，也没有理由不一贯到底，把这些美感看做是性格或道德法则的符号，正象把它们看做

是数的关系或对称关系的符号一样。而且，事实上，一但对更深刻的意义有了认识，对于表现要素的实际分析就变得比只寻找形式关系的分析复杂多了，因而在形式主义的范围内也就更加完备多了。这同我们所指出的古典美学的局限性是一致的。任何读者只要把黑格尔在讨论自然美的一节中关于对称、重复和曲度的论述，或罗斯金在《素描原理》最后一章中的论述，同赫巴特或齐美尔曼关于对称、重复和曲度的论述，比较一下，他都可以看出唯心主义之内的形式主义（唯心主义给形式主义留下充分余地）和自称排除了一切唯心主义的形式主义两者之间的差别。不过，罗斯金自己也在美中找到一些他无法加以解释的要素[①]，因此，有一些精密的分析家出来督促我们把这些给定的根本的要素加以说明或描写，并且在每一情况下通过明确地列举有待探讨的现象的各种最直接和有形的例证来开始研究，那也是一件好事。

4．齐美尔曼　齐美尔曼[②]是布拉格大学的一位教授，和奥地利的一些教授一起转到赫巴特学派方面来[③]。哈特曼对他提出过详尽的极其严厉的批评[④]，费舍尔在答复齐美尔曼对他的重要著作的抨击时，也对齐美尔曼作过详尽的十分严厉的批评[⑤]。 374

要想按照这些批评家所采取的办法以及我在评论赫巴特时所指出的办法，在齐美尔曼的形式主义很纯粹的时候给它加上太抽

---

① 《素描原理》，第322页及《近代画家》，第1卷，第25页和第3卷，第160页以下。

② 著有《美学史》（1858年），《普通美学》（1865年）。

③ 埃德曼：《哲学史》，英译本iii，33.。

④ 《美学》，i.269以下。

⑤ 《批评动态》，第6期。

象的罪名，在它诉诸内容的时候给它加上前后不一致的罪名，那并不难。但是，我们认为，讨论一下这个运动在美学中代表哪一些成果丰硕的见解，好处要更大一些。这个运动虽然给人以乖僻古怪的印象，然而仍然可以看出是建立在一个有巩固基础的明确观念之上的。在这个运动中，齐美尔曼随赫巴特亦步亦趋，以致他的见解虽然大大发展了，却很不容易同赫巴特的见解区分开来。

i. 形式美学的明确性质　由于黑格尔这样的思想家都对数的美，色彩美和音乐美作了细致的论述，如果我们以为唯心主义本身忽略了一切美都存在于感官知觉或想象中，并且只对感官知觉或想象存在这一明显事实的话，那当然是不合理的。但是，我们如果这样说，那也是不错的：正象我们在本书第一章所承认的那样，客观分析在某一点上的一脉相承性是早已解决了的。具有高度的和谐的表现力的感官性形式靠了什么机制，或是根据什么特定的必然性，才可以由于那种表现力而给予知觉者以快感？唯心主义者所依靠的主要是对于被认为美的东西的具体分析。他并不希望制定定则，而只想解释。他可以说明，在训练有素的知觉感到愉悦的地方，在训练有素的知觉感到愉悦的范围内，给人以快感的表象，照我们的说法就是，“面里有点东西”。他可以按照他的认识和他的鉴别力的锐敏程度，对感官性形象的每一细节，如它的几何特性，进行研究，并且证明同不那么美的知觉相比，它或者是揭示了一个比较深刻的观念，或者是更充分地向感官揭示了它的观念。不过，如果我们要追问一下怎样证明美必然具有愉悦性的话，他就不能那么快地提出答案了，因为伟大的唯心主义者对相互作用中

的观念的精密心理学①，谈得很少。

唯心主义者将回答，而且是正确地回答说，一切自我表现及其 375 较微弱的侧面，即自我认识，都是自然而然具有愉悦性的。但是，很难说他能够说明在观照一个对称性图案或一个和谐的色彩组合时，或倾听一个音乐和弦时，人们是靠了什么机制，才连带地产生快感。在一般人的批评中，这个困难往往成为一个不可克服的矛盾。"这幅画不正确，但充满了感情"。"这场演奏（音乐的）不准确，但充满了热情"。在这两个判断的每一个判断中，两个谓词并不是同样的材料。第一个谓词指的是形式，第二个指的是内容。但是，第二个谓词所指的品质，和第一个一样，必须通过积极的形式——通过机制手段的明确作用——才能传达给眼睛或耳朵。它通过什么形式来传达呢？一般人一旦遇到某种困难，就不再去进行分析，结果就陷入一种绝对致命的矛盾中。我并不是说形式主义的美学在实践中的成功要大得多。批评者都认为，赫巴特也承认②，它正是在开始出现更深刻的品质的地方遇到了难题。但是，经常提醒我们注意这个问题，毕竟还是一件好事。

形式主义者，尤其是赫巴特派形式主义者的贡献也在这里。他首先指出，各种观念由于相互同一或相互对立，因而往往相互加强或相互减弱，单靠这些观念的相互作用，就可以在我们的观念之流中激起某些快感或不快感。如果能够相当详尽地对快感的关系或不快感的关系加以论证，使之符合于审美愉悦性现象的话，其结果也就是给审美快感下了一个定义，不仅把审美快感在事实

① 读者决不可以为我承认他们根本没有讨论心理学。我怀疑是不是有任何别的作家在意识的心理学（研究主观性的各个方面的学问）方面能够接近黑格尔。

② 参看前面原书（即本书边码）第 371 页。

上看做是富于表现力的表象所引起的快感，而且在道理上把审美快感看做是在观念的潮流中产生的某些紧张，抑制和兴奋所引起的快感，不必超出观念之流本身的范围，就可以下定义。

齐美尔曼企图揭露在共存的观念中引起快感和不快感的基本形式并运用它们来确定自然界和艺术中的美。我们必须承认，虽然这个想法是切合时宜的，这个尝试却不成功。不过，了解一下这376个尝试的一般性质，还是好的。

ii. “集合体”的意义　关键在于赫巴特所首创而为齐美尔曼所采用的“集合体”一词。简单的形象带有一种补充的感觉，但是，这种补充的感觉又和这些形象融合在一起，而且按其本性来说，是非审美的，因为它妨碍清晰地知觉那种激起感觉的东西[①]。当两个或两个以上的形象“集合”在一起的时候[②]产生的补充感觉，在这方面就不同了。它同所知觉的关系可以区别开来，但又不必同那种关系割裂开来，而且存在在一种快感或不快感中，而这种快感或不快感只不过是复合形象的各部分之间的紧张状态[③]。因此，它，这种当作快感或不快感而感受到的紧张状态，就是审美判断。因而，这种审美判断是同一的和不言而喻的。

复合的形象并不是无生命的各部分的总和。它是一个心灵上的观念群。构成它的各部分的观念都是活生生的力量。它们的“集合体”是生气勃勃而活跃的，可以引起它们相互之间的紧张和

① «美学»，25.

② 我不想在这段叙述中夹叙夹议，所以，我只提请读者注意这一简单和复合的绝对对立。至于到什么地方去找简单的东西以及一个表象怎样分为确定的有关的部分，那似乎是这个观点的一个根本困难。

③ «美学»，24.

缓和①。因此，这种相互关系本质上是活跃的和实际存在的，这种关系并不是单纯的数的关系，不能够化为一个指数②。

当然，什么声音或色彩是和谐的或不和谐的，要由耳朵和眼睛决定。但是，一般来说，不管是什么东西，究竟是由于什么原因可以给人以快感或不快感，也就是说，究竟是由于什么原因，可以单单作为形式，给人以快感或不快感，又凭哪一种形式，可以给人以快感或不快感，这既不能由眼睛决定，也不能由耳朵决定，也根本不能由经验决定，而只能由思维决定。因为，为了这个目的，我们需要追问一下：一般来说，什么形式，也就是说，哪一种知觉(不管是对什么的知觉)的"集合体"，是可能的；而这个问题我们是可以决定的，不需要首先去考虑内容的具体性质，即耳朵听到的声音和 377 眼睛得到的色彩感觉中所给定的、存在于集合体"中的知觉（或"观念"）的具体性质。"为了这一目的，只要对有内容(质量)和有确定的活力(数量)的心灵观念形成概念，就够了"③。

"一切材料，只要是同质的，也就是说能够进入形式之中，就唯有通过某些形式才能给人以快感或不快感。美学所研究的正是这些形式。因此，美学并不是一种经验科学，而是一种先验科学"④。

iii. 基本的和简单的形式　所以说，这种科学是用演绎法建立起来的，先从"集合体"的基本的或简单的形式——其中只包括两个项——开始，然后再进到衍生性的或复杂的形式。这种复杂的形式包括两个以上的项，而且总是可以分析为简单的形式。⑤

① 《美学》，26.
② 同上，27.
③ 同上，37.
④ 同上，42—43.
⑤ 同上，41.

齐美尔曼只从两个项开始，而且只从数量和质量两方面来看待它们(相异的项是无法进入审美形式之中的)。他发现，在数量方面，这两个项只有强度上的大小之分。因而，他就规定了“纯粹的量的形式”。“较强的观念同较弱的观念相比较，可以令人产生快感；较弱的观念同较强的观念相比较，可以令人产生不快之感”①。在质量方面，只有在同一性占优势的情况下和差异占优势的情况下，才不能把两个项合而为一。这两种情况可以引起和谐的质的形式和不和谐的质的形式②。

这些本原性的形式又细分为若干情况或应用，这些情况又成为衍生性形式的基础。这些衍生性形式也就是应用到两个以上的项的同一些原则。

按真正的情况来说，本原性的量的原则(我把这个情况当做一个例证)分为**伟大**这一形式和**完善**这一形式。前者有赖于确定的大和确定的小的比较，而在后者中，较伟大的东西被认为是较小的东西的目的③。这本是赫巴特的美学伦理学的一个范畴，齐美尔曼却把它运用到美学中来。其次，**从假象上来说**，当那种追求在观念中无法真正表现出来的无限数量的希冀同一个确定的数量相比较时，这一量的形式又引起崇高。这样，就把希冀和一个数量两者之间的质的差别估计在内了，而崇高也就不在纯粹的数量和完备的概念范围之内，变成朦胧的或浪漫主义的概念之一了。

在“和谐的质的形式”④方面，齐美尔曼认为和谐所引起的快

① «美学»，31.
② 同上。
③ 同上，35.
④ 同上，42.

感应归因于各项的品质的同一性占优势，而且他认为根据赫尔姆霍兹[①] 的研究结果可以证明这一观点。齐美尔曼大概认为这一例子是他的理论的最得意的地方。我所以要提到这个例子，原因就在于，齐美尔曼在用振动周期之间的比例来解释音乐的谐和时非常幸运，所以很想用类似的办法来解释色彩和谐。但是，这两种情况实际上并不一致。对于训练有素的感官来说，互补色是否就是自然和谐的色彩，是极其可疑的[②]。如果真是那样的话，用同一的东西的混合来解释就是错误的，因为真正的互补色是绝对不互相分享光的任何要素的[③]。眼睛也是绝对无法觉察到一个复合色的各要素，并由于它们的振动比例而产生快感或不快感的[④]。在还没有通过实验证实以前，没有一个人知道黄色是红色和绿色的结合。过去，人人都以为绿色是蓝色和黄色的结合。因此，完全可以肯定，任何一种可以对音乐和声有所说明的数的分析都不能说明色彩和谐。在上述红色和蓝色的例子中，看来，审美判断由于齐美尔曼想要在色谱中找到明显的关系而受到歪曲。即令这种关系存在的话，它们也和声音的关系不相似。

齐美尔曼对适用于这些情况的总的理论表述如下："形式的两个项的内容中的同一要素将力求产生混合，对立的要素将力求产生抑制。前者会由于两项的品质的部分同一而自然产生，但又受 379

① 赫尔姆霍兹(Helmholtz,1821—1894)，德国哲学家。——译注

② 齐美尔曼在《美学》第250页中谴责"红和蓝"是"乡下佬的风气"，因为红与蓝并不是互补色。瓦德(Ward)在《大英百科全书》"心理学"条目中（第69页）认为欣赏这一结合的趣味比欣赏红与绿的趣味要高雅一些。读者可以把这两段文字比较一下。

③ 尽管普通有色的光线只不过是不纯而已。归根结蒂，齐美尔曼仍然不得不以此作为他自己的理论的根据。《美学》，43，脚注。

④ 赫尔姆霍兹《讲演集》，英译本，第1集，第92页。

到后者的妨碍，因为后者不让形式的两个成员接近。这种对立引起同一性力求使之结合起来的两项之间的紧张。由此，就产生了一种同疑问的状态相似的状态。因此，如果两成员的同一性占了上风，这一紧张就得到缓和。引起紧张的对立无需取消就可以得到克服。混合产生了，随之而来的是一种快感①。”

为了公平起见，我们还要谈谈齐美尔曼把他的观点加以运用的另外一个非常简单的例子，因为我以为这个例子是非常有趣的。齐美尔曼是从艺术作品的最简单的要素上升到艺术作品的。他首先从抽象综合的想象开始②。他在这里解释说，空间中的一点是简单的，因此没有审美品质。就是两点也没有审美关系，因为它们是完全无法区分的。而且，由于它们没有审美关系，它们之间的距离也没有审美关系。（我倒以为，按照齐美尔曼的原则，这是因为这种距离作为距离是简单的。）如果有两个这样的距离（两个由两点组成的体系）出现，就产生了审美关系。假定这两个距离不相等，那么，按照量的形式，大的可以给人以快感，小的可以给人以不快之感。哈特曼反对这一形式。他说，这一形式使得关于整个表象的审美判断显得自相矛盾。但是，我以为，齐美尔曼对事实观察得很周密，照我的理解，矛盾就是齐美尔曼的法则。因为他接着指出，如果有一个共同的尺度（我以为还应添上“对知觉的”），不和谐就得到调和，一致的情况就产生了，随之而来的是快感。如果这两个距离没有公约数，知觉者受到刺激就会提供一个足以使这两个

① 《美学》，43—44。

② 同上，第188页。我以为他所说的“综合想象”（Zusammenfassendes Vorstellen）的意思就是这样。这是第一个阶段，后面还有感觉想象和观念想象（“Empfindendes Vorstellen” and “Gedanken Vorstellen”）。

距离和谐的距离，而且，在这样产生的尺度美——纯量度的美——中，对于比例的根本性知觉克服了不成比例的印象。我以为，他希望我们得出推论说，这样，就产生了一种防止了浪费和破坏的节约感觉，或简化感觉，也就是说，这种感觉是同意识域的扩大结合起来的。 380

iv. 这个理论的心理学意义及其价值　　归根结蒂，这一切关于观念之流内的纯形式的原则看来都是注意力（一种有限度的量）和意识域之间保持某种比例的各种情况。据说[①]，伴有充分注意力的观念或形象总是能给人以快感。因此，只要意识域的扩大同充分的注意力可以相容，它本身就伴有快感。注意力的节约因为有助于注意力的充分，因此能给人以快感。打断或阻碍注意力，相对来说就是缩小意识域，在人们的感觉中也往往造成注意力的不充分。举例来说，在不谐和音中就可以感觉到由于打断和阻碍而浪费了注意力。齐美尔曼把不谐和音所引起的紊乱比做是“在心里数数，但是由于数目太大，怎么也数不清”[②]。一切单纯的打断本身都能给人以不快感。闪烁不定的灯光，没有意义的噪音，错误的节奏[③]，对皮肤的断断续续的刺激，都是类似的例子[④]。清晰，真正的节奏，总之，简化，都能节约注意力，因此本身都是令人愉悦的。

① 瓦德在《大英百科全书》“心理学”条目中这样说。我一直想把愉悦性是由强度造成的和愉悦性是由质量造成的这两种解释加以调和。

② 瓦德在第1章中所引的普瑞耶（Preyer）的话。

③ 我宁愿在囚犯踏车上踏一小时，也不愿在两个不同步的两足动物之间走一英里。——亨尼克（Henniker）的《旅客须知》。

④ 瓦德的著作，第1章，及赫尔姆霍兹的《讲演集》，第1集，第88页。

这种愉悦性，因为是由形象的纯内部关系决定的，就其实际情况而论，乃是一种审美愉悦性。显然，这一关于愉悦性的理论同使用客观分析方法运用到自然和艺术上去的多样性统一原则是相当的。假如象在音乐谐和音和不谐和音的特殊例子上一样，在美学的其他方面，也能把这种形式主义的理论加以详细的发挥，其结果，我们就可以得到一种同客观美学相当的关于观念之流及其愉悦性和非愉悦性的完备理论，正如在近来的心理学中，我们可以在关于指导非实用的和实用的意识过程的统觉团块的理论中，找到同逻辑学和伦理学相当的这样一种理论的重要要素一样。不过，这种非常抽象的解释（其所以抽象，是因为这种解释只谈到同一和对比本身）在赫巴特给它划定的范围内[①] 仍然十分有效，而在我们开始分析体现审美统一本身的富于个性的形状的时候，它就退一步采用比较俗气的语言，这似乎也是很自然的。齐美尔曼设法从他的抽象原则中推导出一种“特征性的形式”，但是，它是原始模型和摹本之间的一种同一关系，在运用到观念之流内部的时候，并不能令人信服。

381

不过，对简单的极端情况作出清晰的解释，也是难能可贵的。这样一种解释可以成为差不多一切科学的最严格的实例佐证。要懂得一种真正明确的形式美学的全部价值，我们只需要联系“Tonempfindungen”（乐音知觉）的发现，读一读柏拉图关于和谐理论的真正难题的论述[②]就行了。

① 参看前面原书（即本书边码）第371页。

② 《理想国》，531.C.“要考虑一下什么数是和谐的，什么数不是和谐的，而在两种情况下，又是由于什么原因。”柏拉图是要求找到同和谐音的实验观察相对立的真正原因。他充满了近代科学精神，不过他当然不知道到什么地方去寻找这种原因。

5．费希纳　如果我们真心地赞助形式美学，我们显然必须采取步骤，来检验各种孤立的形式在无偏见的鉴赏力面前的实际悦人性。费希纳[①]的功劳就在于他进行了有系统的实验来尝试完成这一任务。他的研究虽然包括对联想美的可贵的探讨，但是，整个来说，却具有明显的形式主义的倾向。

i．对于前人探讨的批评　他在叙述[②]他自己用几何形式进行的实验之前，首先提到了以前的研究者的见解。对于前人的见解，他提出了两项值得注意的批评。第一，他注意到，差不多所有的前人都想确立某种标准的形式或关系，作为美的最好的形式或关系。而实际上，这些形式或关系中的每一种都只是在一定范围内才有价值，标准的美的线条或形状这种东西是不存在的。第二，由于要得到纯形式，他们照例都根本不提联想。而实际上，联想却是比纯粹的形式本身重要得多的美的要素。在前人所提 382 到的美的形式中，他列举的有：从古代传下来的圆形，文克尔曼所鼓吹的椭圆形，荷加斯所坚持的波纹线，螺旋线和金字塔形状。近代德国作家认为最容易领会、因而也是审美上最有利的关系——方形和一般的一对一的关系。根据同一理由提出的一般简单的合理的关系（一对一、一对二等等）。最后还有蔡津[③]的黄金分割。蔡津不仅把黄金分割看做是标准的审美关系，而且把它看做是在整个自然界和艺术中占优势的比例[④]。

① 他是研究心理物理学的有名的著作家。他的有关美学的主要著作是《美学导论》，1876年。

② 《美学导论》，i. 184.

③ 蔡津（Zeising）——德国美学家。——译注

④ 比较前面原书（即本书边码）第41页。读者当记得，黄金分割的比例是，短边与长边之比等于长边与两边和之比。蔡津把这个比例应用到一个图形的任何主要的两个维方面去。

ii. 用矩形等等进行的实验　为了说明他作了怎样的观察，得出怎样的结果，我们可以对他所作的一组实验加以简单介绍。他要求[1]很多各式各样的人对面积相等的十个矩形的令人满意性，优美或美，明白地作出喜欢或不喜欢的判断。这十个矩形都是白纸纸板剪成的，散乱地放在一个黑的表面上。矩形的形状各不相同，有的是正方形，有的是两边之比为2:5的图形，不一而足。按长度计算，从矩形算起，两边之比为21:34的黄金分割矩形是第七个图形。一般来说，从两个极端(正方形[2]和最长的矩形)到黄金分割矩形，表示喜欢的人逐渐增多，表示不喜欢的人逐渐减少，至少黄金分割矩形，有百分之三十五的人喜欢，无一人不喜欢。如果再用一系列不同的图形来进行试验，那一定是很有趣的。我以为，在这样一系列图形中，人们往往会喜欢介乎两极端之间的形式。

大多数人一开头都说，他们喜欢不喜欢完全要看那个图形派什么用场。在试验者吩咐他们不要管这个以后，他们在选择时就显得十分迟疑。

费希纳利用这些图形并把直线划分成线段进行试验所得的总383 的结果是，一方面是正方形[3]和最接近它的矩形，另一方面是最长的矩形最不能给人以快感。简单的有理关系(据说，这同音乐中的和声相当)的愉悦性丝毫不优于那些只能由几个大得多的数的比例来表示的关系(相当于不谐和音)。黄金分割矩形及其近邻的愉悦性则确实优于其他矩形。稍稍离开对称所造成的非愉悦性，就

① 《美学导论》，i. 192 和 195.

② 不过，喜欢正方形的人比喜欢接近正方形的矩形的人多一点。喜欢最长的矩形的人却不比喜欢次长的矩形的人多。

③ 参看上注。

比从比例来说大大离开黄金分割所造成的非愉悦性，显著得多。

在分割一条水平线条时，黄金分割的愉悦性显著地不如对半分割①。在分割一个垂直图形时，譬如在确定十字架两臂的交叉点时，黄金分割的愉悦性不如一与二之比。

这些结果以及受试验者的犹疑态度都足以证明我对于形式美的总的看法。毫无疑问，人们在某些图形中对一定图形所表示的喜爱是有一些道理的，这些道理虽然微不足道，却是确定的，但是，由于这种空虚的形式可以象征的内容太少了，图形的具体用场可以很容易地克服对于一定图形的偏爱。因此，画框的尺寸，通常就大大离开黄金分割，高度和宽度通常的比例也要看高度超过宽度，还是宽度超过高度而有所不同②。这可以说明具体的东西对抽象的东西有制服作用。就纯粹的抽象的图形来说，高度和宽度并没有意义。

喜欢正方形的人异乎寻常地略有增加，这似乎是完全可以理解的。这是由于这个图形各边没有差别，因而有其独特性的缘故。单单独特性，单单不能和任何别东西混淆，本身就具有吸引力。同这一图形四边没有差别的③特点相联系的，自然有简单、稳定和许多这样的特点，人们也总是有这样的感觉。同时，差别也有它 384 的吸引力，但是，很明显，差别必须很大，以致不会同正方形混淆起来，并且有某种平衡（其中的理由，我是无法解释的），然后它

① 参看前面原书（即本书边码）第379页论述齐美尔曼的一节。

② 《美学导论》，ii.292.如果高度大于宽度，两者之比就是5:4；如果宽度大于高度，两者之比就是4:3。这就是说，人们对高度过高有反感，这大概是不难解释的。

③ τετράγωνος ἄνευ ψόγου.亚里斯多德的《伦理学》，i.10、11中有这样的话：好人是"方方正正，没有可非议的地方"。

的愉悦性才能超过正方形的简单的统一。

iii. 审美法则　　除联想法则，或许还有节约法则外，费希纳的审美法则大体上就是希腊美学的法则。这就是多样性统一的法则，和谐性法则，清晰性法则。

不过，他对于联想原则① 和节约原则的论述却开阔了一片比较新的天地。

在谈到赫巴特时，我们认为有理由怀疑，既然他把表象中的品质的愉悦性归因于这些品质对抽象的关系的依赖，那也就说明他放弃了严格的形式主义的狭隘道路。因为，我们一旦着手去探讨感官性表象后面的东西，我们事实上岂不是就在寻找一种理由吗？就美感来说，比例如果不是一种理由的话，又是什么？假定我们的观念之流的平稳性或不平稳性可以附丽在这种关系上的话，别的不那么抽象但却更有控制力的特性不是也可以附丽在这种关系上面吗？如果我们假定这种批评是正确的，我们就可以得出推论说，就是在精密的研究中，坦率的方针也是承认我们不但要寻找快感的实际原因，而且要寻找这个原因的理由，同时，我们又保持充分的"形式主义"精神，坚持只有感官表象所固有的、而不是偶然附加到感官表象上去的理由才是相干的，其他理由都是不相干的②。叔本华和赫巴特疑心有联想存在，这是正确的，因为我们可以把联想理解为指任意的或偶然的联系。罗斯金先生关于感情误置（万物有情）③ 的论述是对于毫无根据的联想的危险性之极其可贵的分析。

---

① 《美学导论》，i. 93.

② 这基本上是赫巴特对联想的态度；参看费希纳的批评，《美学导论》，i. 119.

③ 《近代画家》，iii. 157、173.

不过，那些不承认宇宙的任何要素都是从其余的部分"用斧头砍下来"的人很可以赞成对一定形式的固有的审美联想进行研究。如果我的用语被认为是一个语词矛盾的话，那么，我们所必须保留的一部分用语就是"固有的"这一限制，"联想"一词则必须由"意蕴"或"象征"取而代之。乍看起来，追问一下这种或那种形式按其本质结构来说适于表现何种内容，乃是形式主义的合理的扩大。 385

费希纳大胆地处理了一切美学问题当中最不容易分析因而也最困难的问题，即孤立的色彩的意义或联想的问题①。他志向可嘉，但执行得似乎并不得力。他差不多完全是依靠自然界中色彩的分布。不过，虽然我们似乎可以合情合理地断定我们对于红色的感受同血和火的观念有联想关系，或者断定我们对于蓝色的感受同天空的观念有联想关系，但是，我却十分怀疑它们的联想是否应该真的看做是本质的。我们必须清楚地知道，在任何*肯定可以使人想起植物的形态的*装饰中，除色彩联想本身以外，都还有更多的东西值得考虑。我并不是说，如果装饰中描写的植物有红色的叶子和绿色的花瓣，我们不应感到震惊，但是，为了装饰的目的，就连植物的色彩都可以非常自由地加以处理，我们对于完全用各种浓淡程度的红色绘成的一株植物，也丝毫不感到厌恶。更何况，在不描写自然形态的时候，色彩本身和色彩和谐似乎都肯定同博物学的联想毫无关系。如果有些老派学者的研究，指出色彩的纯粹或其他实际特性都能影响眼睛，又不忽视其中包含的对我们的普通环境的和谐或不和谐的关系的话，他们大概会比只提到自然的联想更成功一些。为了证明这一看法，我们不妨指出，浓淡程度或

① 《近代画家》，iii. 100.

等级略有不同，都会使联想完全消失。炽热的火的色彩丝毫不能使我们想起血的红色来，我以为，用初春树叶的绿色绘成的房门也和春天的美没有任何种类联想关系。

在分析凹面和凸面的固有联想[①]时，费希纳似乎比较成功。这显然是由于它们的复杂形式使人更便于分析的缘故。他毫不困难就证明，凹面一般来说看来是具有容纳性的，而凸面一般是具有排他性或排斥性的，除非是在椅垫表面一类情况下。这类表面因为要想成为凹面而成为凸面。

386

在这一本质联想的领域中，费希纳并没有取得任何重大成绩。但是，如果精密美学所追求的那类详细分析有任何价值的话，我以为他的方法在方向上是正确的。

我们可以把节约法则的现象当做一个同这种分析的结果非常相似的一个例子看待。费希纳按照他的折衷主义的作风，把这个节约法则列为"一条美学原则"。事实上，这条原则只不过是从多样性统一的法则推导出来的，而且由于它反对一个审美结构中的多余部分，它同亚里斯多德的一项见解差不多是逐字逐句吻合的。这项见解就是，一个不必要的部分就不是整体的一部分[②]。

菲尔罗德特教授写道[③]："在论述运动器官的论著中，韦贝尔兄弟[④]在好几段文字中，用明显的例子证明，审美上美的东西整个来说，在生理学上也是正确的，这两者是吻合的，因此，美的印象（自在、不受拘束、自由）总是花费了最少的肌肉精力所求得的结果

① 《近代画家》，iii. 105.

② 参看前面原书（即本书边码）第32页。

③ 费希纳在《美学导论》，ii. 263中引证了他的话。

④ 参看瓦德在《大英百科全书》"心理学"条目中关于他们的作品的论述。

造成的。"

正象费希纳所指出的，这项原则可以联系我们的表象的内容来讨论，或者联系我们的表象的过程来讨论。就我们的表象的内容来说，由于共鸣的缘故，我们看到力量的节约是感到愉快的。就我们的表象的过程来说，在观察可以节省力量的运动时，注意力也是有所节约的。赫伯特·斯宾塞先生① 早在一八五二年和一八五四年就指出过节约法则的这两个方面。其中第二个方面还可以当做纯形式主义心理学的一条法则来看待，费希纳就是根据这条法则才提出快感的心灵性质和条件的整个问题的，只是，他并没有得出一个明白的结论。不过，他断定，把节约法则当做审美心理学的基本法则是不可能的。事实上，正如我们所说的，它也显然是一条 387
衍生性的法则。

为了消除一项同最深刻的美学批评的表面上的矛盾，我们应该指出，这条原则由于只是整体内各部分的关系的推论，因而也就无权决定整体的性质应该怎样和它的本质或目的应该怎样。这样，我们就发现，表面上与之对立的一条原则，即奢侈或牺牲的原则也是有存在余地的。

一个优秀的工程师决不会使房屋的支撑力量分毫不差地同估计中的最大的负荷相等。他一定留下一定的安全系数，以防范意料不到的危险。就是在纯实用的作品中，这都可以使关心这座房屋的人在心理上感到安全，从而产生某种审美效果。因此，今天就有人说，一定的力量的奢侈不仅是装饰品方面的一项可贵的品质，

① 关于"风格哲学"和关于"雅致"的论文。这篇论文转载在《科学的、政治的和思辨的论文集》第二卷中。

而且也是坚实和巩固的家庭建筑物方面一项可贵的品质。心理的安全，耐久的感觉，没有任何可以使人想到建筑物只是自私地适合于业主眼前利益的迹象——看来这些都是要求在一定程度上大量而豪爽地提供坚实性和巩固性的审美特性。

这些特性在更强烈的程度上还采取"牺牲"的形式①，但是，不论是安全系数也好，奢侈也好，牺牲也好，都和浪费并不是一回事，也不是同节约不能相容的。对于目的和效果估计得宽了一些是一回事；在想象中使力量最有效地适合这种目的和效果，又是一回事。

费希纳在积极的原则方面贡献不多，但是在方法和有形的阐释方面，却有一些贡献。如要想使美学科学不致悬在半空中，这后一方面的贡献是美学科学所十分需要的。我们对形式美学的判断，即它是用近代科学方法武装起来的古代理论，在费希纳那里，得到明显的证实。

6．施图姆普夫　他的研究范围　　最后，就我对音乐心理学理论在施图姆普夫教授②手中的发展所能形成的见解而论，我以为赫巴特原来承认的困难依然充分有效③。我以为，完成了的音乐艺术作品，即令采取一个完备的旋律这种比较简单的形式，严格

388

① 参看《七盏建筑明灯》中的"牺牲之灯"以及华滋华绥描写王家学院礼拜堂的十四行诗。在前一篇文章中，作者对丰富和浪费之间的区别作了很好的论述。

② 著有《英国的音乐心理学》（1885年）及《乐音心理学》。后一书的第二卷在1890年出版。

③ 由于我没有资格在音乐问题上独立地下判断，我在这里是按照已故的埃蒙德·格尼先生在《中间物》(ii. 251)所载的《音乐心理学》一文中的介绍来论述的。我在他的论点上增添的新东西只是指出，他心目中的施图姆普夫教授的见解的缺点和赫巴特承认的困难非常相似。参看前面原书（即本书边码）第371页。

来说，都不在他的分析的范围以内。乐音的"混合"所造成的和声方面的事实，某些确定的类型的单一的声音(如柔和的低音，柔和的高音等等)和某些确定的音程间距据说具有的伦理意义或情绪意义① 以及音乐快感的某些非常一般的条件，如同言语的微弱的相似以及听赏者的预期的不断更新——这些看来就是精密的美学在音乐美的范围内还能够通过分析发现的仅有的几个因素。赫巴特所承认的困难依然存在，可以很容易地加以分析的各种要素并不能深刻说明究竟是什么特有的差别使一个音乐整体美，使另一个音乐整体浅薄或令人生厌。而且，在这一切背后，我们还悲观地怀疑，孤立因素极容易使人想起它们的复杂的结合体，因而在孤立的情况下，它们的所谓富于表现力的特点很可能是从结合体的性质中得来的、实际上很微弱的联想性暗示。

7. 结束语　现在我们就要结束关于纯形式美学，或者说精密美学的论述了，因为我们将会发现，在我们所没有论述的英国和德国著作家的著作中，精密美学的见解同其他见解比起来，只处于从属地位。在结束论述时，我将用几段文字来估计一下形式美学的成就和前景。

i. 怎样评判形式美学　我们决不可按照运用到任何美学理论上去都是错误的一条标准去衡量形式美学。任何美学理论② 都无法在很大的程度上帮助我们解释个别的艺术作品，也无

① 这一见解对客观唯心主义来说是太不够了，对精密的形式主义来说，又太多了。

② 赫巴特包括在美学之内的对位法又怎样呢？我们的回答是，艺术家可以把他的经验体现在规则之内，不过，如果认为这些规则有很大价值，那是危险的，尤其是在音乐的范围以外。而且，这些规则也只是美学的资料，而不是美学的内容，因为它们是从艺术的实践中产生出来的，而不是从关于艺术的能力的思考中产生出来的。

法用另一种媒介，即理智媒介，来完全再现艺术作品的美。如果我389们把他们的信念——基本关系极其重要——解释为他们认为天才的作品可以按照规则来解释，或者完全可以用一套抽象的概念来说明的话，我们对赫巴特和齐美尔曼就太不公平了。对于精密美学来说，也象对于具体的唯心主义的美学来说一样，唯一可以设想的问题是怎样借助对于自然界和艺术中提供的个别例子的分析，来按照一般原则解释美。

ii. 形式美学的历史教训　因此，如果我们宣布形式美学在具体的富于个性的美面前遭到失败的话，这一判决并不适用于事前的构思，也不适用于用理智形式加以转述，而只适用于事后为了思辨目的而进行的分析。即令考虑到近代精密美学同古代美学相比有更大的深度和多样性，近代形式美学的研究成果也是同柏拉图和亚里斯多德的真正的希腊美学相一致的，而且象希腊美学大体上在美过渡到具体的富于个性的形式的地方停止下来一样，也是在这个地方停止下来的。整体和部分、多样性统一、简单的色彩、简单的声音（在近代，我们还必须添上简单的和声和解释色彩和谐的不成功的尝试）、空间图形、节奏（在近代的分析中，还有押韵这一特殊情况）——正是在这些对象材料方面，精密美学可以利用近代物理学和近代心理学的宝藏来补充希腊哲学家的见解。

精密美学在取得这一成就后，也就达到了它作为一种独立方法的限度。这一事实似乎已经为它的分歧和它的让步所证实。

我们看到同一些思想家最初紧紧抱着具有感官特殊性[1]的美的资料不放，后来却又把这种美的资料的特殊效力归因于最抽象

---

① 赫巴特的著作，第1章，前面原书（即本书边码）第369页。

的和孤立的基本关系。对此，我们不能不感到惊奇。他们的确把这种关系看做是一种真正的原因，这种原因以一种可以指出的方式起作用，又不能归结为单纯的数学式。但是，这并不能改变下面的事实：由这种关系所决定的作用太具有一般的性质了，以致同一个艺术整体中富于个性的美的效果（这种美的效果是和这样一个整体中不美的东西明确有别的）根本毫无关系。

这样，如果我们暂时以一位英国著作家为例的话，我们就会发现，在精密学派内部，最后还是有人竭力维护具体资料的特殊性①，反对这个学派的心理学一面，认为心理学的一面同分解性的分析方法以及把片片断断的具体资料的性质归因于抽象的和孤立的关系的方法，是不能相容的。 390

在赫巴特的著作中实际上似乎就包括着这种矛盾。对于资料的理智分析，一但开始以后，就不能停留在抽象概念中。它必然要继续前进，一直到它从理性方面，也象从感性方面一样认识到②美的资料的具体性为止。

形式美学的让步也说明了同一问题。同赫巴特相比，我们发现齐美尔曼：a. 把"特征"列在形式关系的清单中——这是一个异乎寻常的创举；b. 他把古典和浪漫的对立（这种对立在赫巴特和叔本华那里意味着在一定程度上偏爱十分确定的艺术门类）缓和为一种适用于一切历史时期的两种美之间的区别：一种美附丽于完备的概念，一种美附丽于不完备的概念，并且靠了主观的兴趣才具有吸引力。这样，就留下余地，可以把任何时期的伟大作品都划在

① 其人就是格尼，见《中间物》，ii. 279. 这同施图姆普夫恰好相反。

② 我说的不是"构造"。

“古典”一词之下。

此外，费希纳、施图姆普夫教授、近代的最优秀的英国心理学和精密的音乐理论① 都承认联想原则具有头等重要性。这和叔本华是相抵触的，在本质上同赫巴特也是相抵触的。上面提到的那位非常有资格的分析家② 甚至通过类比，用“诉说”一词来指美的旋律传给他的心灵的那种特殊印象。

如果我的见解正确的话，这些分歧和让步就说明了哲学界司空见惯的一种现象，具体的世界精神故意恶作剧地把不肯听从引导的探索者引诱到死胡同里去，在探索者把他关在门外的时候，他却从窗口跑进来了。

391 iii. 精密美学被包括在唯心主义里 伦理学中有一种学说，通常叫做功利主义，现在普遍都叫做享乐主义。有人说，这种学说是自己要冒拒人于千里之外的危险。别的学说并没有宣布要排斥它，它却宣布要排斥别的学说。形式美学同具体的唯心主义美学的关系也是这样。如果美的形式不能在认为美即是表现力的学说中找到现成的一席之地的话，对于美的形式的心灵作用也就不可能有精确的分析了。我希望，我们在讨论希腊思想家时所作的论述已经足以清楚地说明这种关系。只是在本章中，我们也许最好再添上一个环节，因为在这里，这个环节在很大程度上还是假设性的。当时，我们假定，可以给人以快感的简单形式是从感官性刺激以外的某种潜在的亲和力，即这些形式和有智慧的人的感觉之间的亲和力中，取得它们的可以令人满意的性质的。费希纳

① 如在瓦德和格尼的著作中。

② 格尼的著作，ib.，274.

和他所引证的权威都用节约原则来解释观看优美的动作时所产生的快感。就在这项原则中，我们似乎可以看到这样一种潜在的和谐所起的实际作用。首先，节约精力的动作体现了有机统一的原则，从消极方面要求没有多余的要素。事实上，到头来，这项原则终归要变成特征原则。

我们是靠了同我们自己肌肉调整的固有联想关系，凭感觉认识到这种多余要素的不存在的。第二，据说，在领会这样的动作时，我们的注意力也有所节约，使得这种领会作为一种心灵活动本身就是畅快的和令人愉快的，结果，我们就既得到了我们的令人满意的内容，又对这种内容有了适意的知觉。而由于表现同内容相称并不是偶然事件，而是美的本质，因而，我们的注意力的活动和一个美的内容的特性之间的这种彻底联系也很可能变成是标准的。当然，很明显，在具体美的情况下，必须有心灵活动来接纳非常复杂的形状。这些形状在富于个性的心灵中，可能由于它们的纯粹的数量所造成的疲倦，或由于富于个性的心灵的调和力量所无法解决的矛盾，而使它们自己的悦人性化为乌有，但是，也可能不致这样。

读者应该记得，由于前面所说的原因，奢侈的原则同节约的原则并不是对立的。最优美的动作往往是按照确定的生活目的来判断显得多余的动作，但是，它们的过程将具有一种和谐的统一，同支离破碎、不和谐而又浪费精力的、不优美的类似动作截然有别。 392

最后，我们可以断言，没有细节的唯心主义是无益的思辨；形式美学或精密美学则有种种侧面：它既是对于普遍美的结构的观察，又把这种结构分析为抽象的关系，还按照心灵运动对这种关系

的悦人性给予因果性的解释，因此，形式美学乃是唯心主义手中的不可缺少的工具。

但是，在分析富于个性的伟大艺术作品或大自然的比较复杂的效果的时候，形式解释的环节却不大可能一个不缺。在这些情况下，自我抒发和自我认识带来的愉快虽然不可能没有抽象满足的要素，但却总是要压倒这些要素，而对于性格和激情以及喜怒无常的大自然的欣赏，虽然始终是持久的和清晰的，却不是靠揭示构成的全部细节的基本原理，靠揭示这种构成对感官知觉的和谐效果的基本原理，所能分析透彻的。此外，我们将发现，在运用这种分析的时候，依照我不止一次提到的一项原则，时常留心意义的细致差别的解释者——也就是把握住实在的唯心主义者——将把一切竞争者远远抛在后面。

第十四章　客观唯心主义在方法上的完成

1. 后期客观唯心主义的类型　在精密美学的信徒力图从心理分析的角度来解释美的愉悦性的时候，客观唯心主义的继承者也力图在他们的内容理论或表现理论的方法上达到相应的精确程度。在这一努力的过程中，他们提醒人们注意到一个受忽视的问题，即丑的问题在美学上的极端重要性，并且从近代科学中借来了最可靠的审美现象分析方法，从而在某种程度上把形式主义的观点也包括在自己的观点以内。

另一方面，由于在方法上大大加强，由于尝试用准确的抽象概念来总结成果，他们的著作就不可避免地带上了一定程度的繁琐哲学的色彩。我所谓的繁琐哲学是指内容和提法的脱节。我也无法讳言，我深信上世纪后半叶的德国审美哲学家对实际存在的美的认识不象他们的前辈巨人似的希腊人那样有生气，虽然他们的知识面比希腊人要宽广得不知多多少倍。

近代德国美学著作家当中最出色的美学著作家有一个特点值得我们特别注意，虽然本书作者批评这一特点，言下之意也就是在批评自己。要想指出唯心主义学派的巨大力量始终在于它的历史研究，并且为了说明这一点而把谢林和黑格尔的历史方法，或文克尔曼和席勒的历史方法同夏斯勒、齐美尔曼①，卡里尔、洛策及

① 假定形式主义者齐美尔曼靠了他的历史方法可以代表上文所说的形式主义者和唯心主义者的妥协。

哈特曼的历史论著加以比较，那都是很容易的事。但是，当我们对394所比较的这两个类型的思想加以更仔细的考虑的时候，我们就会注意到其间有本质的区别。在前一类型中，历史因素有赖于这样一个看法：美在其一切方面和一切阶段的演变都是美学科学的对象材料。"辩证法"被认为是"固有的"——也就是说，他们认为辩证法就在于历史力量的作用，在于人的心灵对自身的累积性的影响。哲学家的意见并不是出现在美学中，而是在整个哲学史范围内同世界有着更充分的相互关系，彼此有着更充分的相互联系。

在后一类型中，这门科学却变成定义科学和形式科学了，历史不再直接包括在科学的对象材料之内，而变成哲学见解的编年史了。这样，科学和历史就分了家，我们也就从实际存在的美的科学历史过渡到一方面是对实际存在的美的形式分析（虽然以后会变成具体的分析）和另一方面是审美哲学本身的历史了。后者的确可以当作前者的明确化的表现加以利用。夏斯勒，尤其是博学热情的卡里尔也这样来了解历史问题。但是，本书作者虽然深知自己也在很大程度上遵循着他们的道路，却力求把历史探讨的方向扭转，去研究作为客观现象（虽然也是心理现象）的美的演变，而不单单去研究哲学见解的派别关系。

2. 向后期客观唯心主义的过渡　　但是，在讨论上述著作家的批评见解和方法论见解以前，还需要探讨一下他们把丑的理论接纳到审美哲学里来的时候所持的观点的前身。即令不是从普罗提诺的时代起，也是从浪漫主义艺术开始的时候起，这一丑的理论就一直在敲门。

α. 索尔格　　我们说过，莱辛认为，丑可以进入诗歌，作为达

到喜剧性和恐怖性的手段①，但是，他又认为，丑在造型艺术中却没有立身之地。我们还说过，许莱格尔②明确建议把丑当做理论探讨的对象。他认为，丑应该完全不在美的范围之内，但是他却发现丑不可避免地闯了进来。歌德、康德和黑格尔对这个问题没有详 395 尽的论述。但是，歌德和黑格尔所以对这个问题没有详尽论述，部分是因为他们对美的看法非常丰富而坚定的缘故。因为在把表面上的丑纳入美的范围以后，美就扩大了、深化了。这是这方面的具有真正审美重要性的事实。在考虑到这一点——可以进入美的范围的丑——以后，对于不能纳入美的范围的丑——如果有这样的丑的话——的详尽分析，对于美学科学来说，就不那么必不可少了。我们说过，歌德同情强有力的东西，同情特征或意蕴。我们还说过，在黑格尔看来，丑是一种相对的观念，取决于同真正的个性的矛盾，只有在这样一个矛盾变成了不可调和的邪恶的时候，才具有绝对意义。在这个问题上，即在表面上的丑，或者说单纯的相对丑的存在问题上，可以更忠实地代表他的是夏斯勒和哈特曼等彻底具体的理论家，而不是象罗森克兰兹那样认为丑本质上不在美的范围之内的理论家——不过，即使他们也不完全这样看待。

为了铺平道路，让后来人能明确认识到表面上的丑在具体的特征刻画中的地位，这后一观点是很必要的。索尔格在他的美学讲演中③，对这一观点作了言简意赅的表述。我现在引证一段主

① 见前面原书(即本书边码)第226页。

② 见前面原书(即本书边码)第301页。

③ 演讲是在1819年进行的，经海斯(Heyse)整理，准备发表，1829年出版(在黑格尔的《美学》问世以前)。就文体而论，这些演讲比索尔格的对话《埃尔温》(1815年)更为直截了当，也更带有科学味道。至于对索尔格的评价，请参看黑格尔的《美学》，序论，英译本，第131页。

要文字。从这段文字中，可以看出索尔格同黑格尔的关系以及索尔格同研究丑的问题的后来的理论家的关系。

索尔格认为①，喜剧和悲剧都在美的概念范围以内。美本身是理念和现象（“Erscheinung”）的完善的统一，既和纯粹的理念相对立，又和实在的普通现象或表现（“Erscheinung”）相对立。悲剧是要消灭理念（在现象中②）反而使之突出出来的“理念”。喜剧被认为是处处都要崭露头角，甚至在最平凡的生活中都要崭露头角的理念。不过，如果在平凡的生活和现象领域内，理念不但不崭露头角，而且连认也认不出来的话，那么，这时不是出现了带有散文味的世界观，就是出现了丑。这种散文味的世界观所以还不丑，只是因为它和美感完全无关，而丑之所以产生，是“因为③人的心灵在普通现象中（in der gemeinen Erscheinung）找到某种本质的东西，而在其中，脱离了理念的现象有了独立的实在性”。他接着说："这一要素变成同样独立的一项原则，即美的对立面，因此，普通现象就变成理念的确切的对立面了④。丑的原则就在于此。丑的基础并不仅仅在于按照自然法则的标准来衡量有缺点。而且，丑也不在于对事物的严肃的（有散文味的）考虑。相反地，这倒属于道德判断，因为它同美的概念完全无关”。

“如果要想把任何事物看做是美的对立面，就**必须在这件事物中去寻找可以在美中找到的那种东西，但结果却找到相反的东西。**

396

① 《美学讲义》，第100—102页。

② 同上，第102页。

③ 同上，第101页。

④ 费舍尔的观点怎样从这里面推出来，是很明显的；参看《批评动态》vi.，113论述理念和形象（“Bild”或“Erscheinung”）之间的斗争的一节

如果真的缺乏理念，只有现象出来冒充本质，那样，就会有丑出现。丑是对美的反抗，正象恶是对善的反抗一样。它永远是一项假冒的原则，实体的各种不同倾向都汇集于其中（正象它们真正地汇集合于美一样）。自然的缺陷并不丑，除非人们认为在这种外界力量的错综体中有一种东西显现出来，力求把这些单纯的力量当做本身就具有本质意义①的事物集中起来。只有在把单纯实体的虚假原则（如与精神实体相对而言的动物实体或与健全的动物生命相对而言的单纯的细胞生长）强加在人的机体上的时候，形体丑才会产生。正和这一样，一种布局，只有把平凡的东西集中为单独的一点②并加以默认，才是丑的布局。因此，单单偶然性和不能适应并不足以构成丑；除此之外，在这样自相矛盾的事物中，还必须有一种统一，这种统一本来（实实在在）只可能是理念，但却要到纯现象实体中去寻找。” 397

“丑是平凡的实体使自身和美相对立的第一种形式。象恶一样，丑仅仅表现为理念的否定，但是，这种否定却以积极的形态出现，因为它企图取美的地位而代之。”——“因此，丑是以积极方式同美相对立的，我们只能认为两者是绝对互相排斥的。”

这一见解产生了两个值得注意的结果。

第一，他就这样把真正的丑看做是美的积极否定，或者说是企图取美的地位而代之的赝品，因此是绝对排斥美并为美所排斥的。只要我们能够承认真正的丑，或者说不可克服的丑，是一个事实，

---

① 毫无疑问，也就是把这些力量看做形成了一种同它们在其中出现的事物相对抗的富于个性的实体——象寄生物等等一样。

② 我想，这也就是说，使它成为一个目的。

我们就将发现这是对那个事实的真正的解释。

第二，由于他这样地把丑和构成美的同一些因素的某种积极关系当做一回事，由于他这样地把丑和我们要在其中寻找美、但却没有找到美的事物当做一回事，他就等于承认两者之间有一种亲和力。这样，就产生了一种倾向，要使丑愈产愈接近美的边界，因为美同美在经过各个阶段的过程中由于改变美的各要素的相互关系而产生的某种品种，有特殊关系。因此，按照我对索尔格在《美学讲义》中表示的见解的理解，虽然他认为丑作为丑不可能进入艺术的领域（在这方面，他肯定和韦塞一样是正确的，而罗森克兰兹则是不正确的），然而，有一点却是他的观点所必不可少的：美在通过从崇高到喜剧的各个阶段时，也就走到非常接近于丑的地方。美所以还没有成为丑完全是由于有力而愉快的理念或理想在最悲惨的现象细节内部显露头角以致引起真正的喜剧精神的缘故。

在这里，我们可以看到一种理论的萌芽。这种理论不仅要探讨美的范围以外的丑，而且要探讨美在自己的领域内部朝着接近于丑的某种东西前进的必然运动的出现。

β. 关于韦塞和费舍尔　我不想对韦塞[①]和费舍尔[②]作充分的论述。

398　韦塞似乎有一个重大的功绩：他坚持了丑在美学理论中的地位，尤其是坚持了索尔格的一个观点：（同美的单纯缺点相区别的）积极的或实际存在的丑是一种要求取美的地位而代之并推动构成

---

① 韦塞的《美学》，1830页。

② 韦塞的《美学》（1846—1857年）中有两卷论述关于美的一般学说，其后又有四卷详尽地论述各门艺术，题名为《艺术》。

美的各种力量的东西——一种病态的但又迷人的表象。他认为真正的丑不能进入艺术领域，除非在它完全处于从属地位的时候。在他看来，这种情况只有借助于喜剧精神或浪漫主义精神才能发生。这样，正象哈特曼所说，特征就被略而不提了——我们还必须再添上一句，除非它采取喜剧的或浪漫主义的形式。由于对特征略而不提，看来好象就不能很好地说明严格意义上的美的扩大和加深。我们想要知道他认为在表现和特征引入表面上的丑的时候，美本身怎样由于表现和特征的要求，象文克尔曼所说的那样，发生变化和分成等级。把喜剧性和浪漫性添到美的形式上去，并不能彻底解决他的问题。有缺点的综合总是暴露在有缺点的审美判断上。因此，据说，韦塞认为在荒凉和沙漠的地方没有美。在他看来，在这些地方，无机要素不肯发挥它们的作用，即不肯充当有机生命的基础。这一观念是从黑格尔对于有机生命等级的审美重要性的夸大估计中得来的。它和我们目前的美感是完全不符的[①]。

此外，韦塞象费舍尔和罗森克兰兹一样，用辩证法来解释美的各个阶段，大体上也象索尔格那样，断定丑同从崇高到喜剧的不断进步的运动有特殊的联系。毫无疑问，在美的各个阶段和美掌握比较严峻和比较新奇的表现要素并使它们服从自己的不断进步的能力之间，是可以找到一些联系的。我们知道，黑格尔就对促成各个连续的阶段的内在原因和积累性的影响，作了充分解释，尝试说明这样一种运动。如果我们说黑格尔的分析是终极性的，那就太愚蠢了。我所以要提到它，只是为了着重说明 399
一种具体阐明自己的明确意义的辩证法和一种似乎只是把美学术

① 关于韦塞对丑的看法，参看哈特曼的《美学》，ii. 364以下。

语和消极关系的形式的逻辑名称变过来变过去的辩证法，是有区别的。这些美学术语和逻辑名称由于脱离了非常明确的内容，是根本没有任何意义的[1]。据说，美的自我冲突可以把美从崇高经过丑引到喜剧(韦塞)，或者，这一演变是从崇高起，经过喜剧，达到美[2](费舍尔)，或者是，美在丑中否定了自身，又在喜剧中恢复了自身(罗森克兰兹)。

所有这些用语所表现出的基本知觉大概都体现在上面引证的索尔格的那段文字中，也包含在黑格尔对喜剧的看法中：任何冲突或鄙俗都可以和美调和起来，只要理想的有力而亲切的精神使其中注满了胜利安全的感觉。但是，这一切里面虽然包含着很多真理，却不含有对于美的观念的彻底的重新解释，美仍然是艺术中的优美的许多方面之一，或者是被引伸成一个没有意义的名称，而歌德和黑格尔所抓住的、贯穿在显示特征的表现的整个世界中的实际的亲和力，也有遭到忽视的危险。

就费舍尔而言，他的著作浩如烟海，作者自己在晚年[3]也对自己的重要著作给予严厉而坦率的批评。这就使人更加不敢从他那浩瀚的著作中引证。值得注意的有两点。《美学》共分两编，第一编讨论美的形而上学，第二编论述“美的片面的存在”。在第二编中，他讨论了(i)美作为自然美的“客观性的”存在；(ii)美作为想象的“主观性的”存在。根据这一区分，他对自然美作了极其繁琐而详尽的讨论，考察了无机自然界和有机自然界，人类的各种类型以

① 参看后面论述罗森克兰兹的一节。

② 参看夏斯勒的《美学》，959.

③ 费舍尔的《批评动态》，第5期，1863年；第6期，1873年。

及历史的过程。他晚年的批评对这一区分法提出了正确的非难："讨论自然美的章节必须删去"①。一切美都存在于知觉中，事实上，每逢讨论艺术和想象的时候，也都必须重新回到自然向艺术和想象所提供的材料上去。本书第一章中的见解在这里得到再也明显不过的证实。我们可以在罗斯金的全部批评著作中找到按照自然界同艺术的真正关系对自然美所作的真正的处理。 400

费舍尔晚年的批评还非难他的主要著作赋予丑的地位不够②。他这时承认，韦塞和夏斯勒对于丑作为一个要素的必要性的估计比他的估计，要更符合真实情况。没有丑这一要素，美的具体的变化就不可能产生。

我们还必须再指出，在讨论诗歌的时候，他依然完全采取把诗歌分为叙事诗，抒情诗和剧体诗的老办法，因而没有能认识到某些诗体的不复存在和其他诗体取而代之所提出的问题。就这样，他力图把《神曲》归入叙事诗诗体中去。由于这显然是不可能的，他就宣布但丁的诗歌形式同诗歌艺术的本质相抵触③。谢林的估计要比他深刻多少啊！④

另一方面，我们也应该注意到，费舍尔对于下列诸问题，是有一些了解的：艺术和制作者的技巧⑤的关系，供应世界市场的近代机械生产给制作者的技巧带来的困难⑥，强烈到令人迷惑不解的

① 《批评动态》，v. 11.
② 同上，vi. 115.
③ 《艺术》，第4卷，第1300页。
④ 参看前面原书(即本书边码)第325页。
⑤ 《艺术》，i. 87.
⑥ 同上，337.

有关艺术的未来的各种问题[1]。因此，在他的著作中，也有很多东西是近代读者会感到兴趣的，如果这些东西能够同他的形式辩证法和浩繁的书卷中分离开来的话。但是，我以为，其中有很多东西在现在也不是不可以从其他来源得到的，因此，我担心这批靠了真才实学和勤勉写出来的浩瀚的著作，对美学科学未来的过程，不会有多大影响。

γ. 罗森克兰兹　我们现在进而论述罗森克兰兹。他虽然信奉索尔格的见解，因而属于早期的后黑格尔派，然而他却对丑的问题作了详尽而透彻的论述，以致使他的著作成为向后期的更加彻底具体的观念发展的过渡点。夏斯勒把他的《美学批判史》献给罗森克兰兹，就十分清楚地说明了这种联系。

401

i. 丑本身　罗森克兰兹的著作的书名《丑的美学》[2]就可以说明他的观点。他是康德的著作的编辑者和黑格尔的传记作者。他很想从他不无道理地认为有缺点的方面完成美学理论的大厦。因此，他认为丑是一种轮廓鲜明的对象材料，不在美的范围以内，因而需要另外加以论述，但又始终决定于对美的相关性，因而也属于美学理论范围。

丑本身[3]是美的否定，因为产生美的那些因素可以倒错为它们的对立面——我倒愿意说，“由于关系的改变，倒错为美的对立面”。丑和美是确实有区别的，前者并不作为一个组成部分参与后者。然而，由于两者包含着同一些因素，因而又有可能在审美形象

① 《美学》，ii. 298.

② 《丑的美学》，1853年。

③ 《丑的美学》，第7页。

的进一步的和更复杂的阶段——即喜剧——中，使丑服从于美。因此，按照我对罗森克兰兹的理解，喜剧虽然同美有亲缘关系，但并不能构成美的一个品种，反倒是美的原则在新形状下的继续——在克服丑的反抗以后。

这些见解和索尔格的见解有明确的相似之处。这位哲学家的主要兴趣仍然集中在同美形成自然的对立的丑上面，而不是集中在公认的美的范围以内那些可以揭示出美和普通人认为丑的东西之间的亲缘关系的品质上。因此，我们所关心的主要也是他按照怎样的思路认为积极的否定往往要限制最实在的丑的范围，他凭借什么样的值得注意的根据，终于断定丑也在美的艺术的范围以内，而他始终又是怎样地利用否定和对立的概念，以致成为整个后黑格尔学派辩证法的代表。

丑的美学所遵循的方针和美的美学很相似。丑[①]作为美的否定，必须是崇高的积极的倒错（倒错为粗恶的或平凡的东西“gemin”），必须是悦人的东西（“gefällig”）的积极的倒错（倒错为令人嫌厌的东西，“widrig”），或者必须是单纯的美的积极的倒错（倒错为畸形）。因此，虽然有缺点的形式和自然真实或历史真实的缺乏（“无形式”和“不正确”）是丑的倾向显现出来的较低的两个级别，然而，只有到我们在一个能够保持自由的存在物中找到了非自由的属性的时候，才能达到真正的丑或者说实在的丑，而且这种非自由的属性还是在本来应该由美占据的地方积极地显现出来的[②]。这一观点当然倾向于把实在的丑的范围局限于人和艺

402

① «丑的美学»，第 167 页，参看原书即（本书边码）第 63 页。

② «丑的美学»，第 167 页。

术[1]，虽然我们也考虑到可以通过类比把这些见解应用于无意识的对象。

值得注意的是，所谓的丑和人所熟知的美之间的事实上的亲缘关系，在这时以前，并没有怎么打动美学理论家的知觉，只有黑格尔和歌德例外。崇高的确终于被列为美的一个品种[2]，这比起康德的理论来，是大大前进了一步。但是，整个来说，罗森克兰兹认为他面前的任务是下降到“美的世界的地狱中去”——一个荒凉而凄凄的领域”[3]，而且，他对新奇的东西、悲剧的东西和可怖的东西内部贯穿的力量、深度、光华和秀美等要素，似乎也没有感受力。而这些要素却通过普通观察者认为丑在其中占有支配地位的一大片领域，明白无误地和无可置疑地带有最单纯的美——往往是最完善的状态的美——的某些品质。我们并不象他那样觉得进入但丁（和密尔顿？）的地狱世界，奥尔卡尼亚[4]和米开朗琪罗的地狱世界，施坡尔[5]（和伯利奥兹？[6]）的地狱世界是一件痛苦的、而且差不多是危险的冒险。我以为，他在这几方面的态度部分地应归咎于十九世纪初的美学状况，部分地应归咎于文克尔曼的“理想”传统。

① 《丑的美学》，第4页。“最丑的丑不是在自然界的对象上面、沼泽中间、扭曲的树木上面，蟾蜍和爬虫身上、眼珠凸出的怪鱼和巨大的厚皮动物身上、老鼠和猴子身上令人厌恶的东西（我不承认他用这种列举所表现出来的对于实在的丑的看法）；最丑的丑乃是在恶毒的和轻薄的姿态中、在激情所造成的皱纹中，在眼睛的左顾右盼的神色中和在罪恶中显露出自己的疯狂性的那种利己主义”。参看原书（即本书边码）第53页，那里论述了一个腐化时代的堕落的艺术所引起的病态的喜悦。

② 同上，第167页。

③ 同上，第3页。

④ 奥尔卡尼亚（Orcagna，1308？—？1368）——意大利画家、雕塑家和建筑家。——译注

⑤ 施坡尔（Spohr，1784—1859）——德国作曲家。——译注

⑥ 伯利奥兹（Berlioz，1803—1869）——法国作曲家。——译注

这一传统象一切传统一样，很快就丧失了它的创立人的见解的深 403
度和活力。指出作者的感受力的这一根深蒂固的特点，看来是必要的，不过，我马上就要说明虽然他对这种亲缘关系有非常深的偏见，他仍然朝着认识这种亲缘关系迈进了一大步。

ii. 艺术中的丑　　我前面所说的"最丑的丑"包括艺术所具有的丑，即丑的或坏的艺术。但是，在罗森克兰兹看来，丑是一个十分突出的事实。对于这样一位思想家来说，还存在着艺术中的丑这样一个不可避免的问题。他对这个问题的处理坦率而有眼光，虽然在这样做的时候，他就给他的理论的统一带来一个致命的矛盾。

他假定，艺术是从对于纯粹的不混杂的美的追求中产生出来的①。这个假定按其言外之意来说，原是极值得怀疑的。从这个假定出发，他提出一个很明显的问题："那么，当我们看到艺术不但复制美而且复制丑的时候，这岂不是一个最尖锐的矛盾？"如果我们回答说，艺术复制丑仅仅是因为丑是美的话，除了在第一个矛盾之上增添第二个矛盾，这还会有什么结果呢？②

第一个问题的答案是现成的。这个答案就是，丑仅仅是作为可以提高美的衬托物被接纳到艺术中来的，因此，接纳它是为了美的缘故，而不是因为丑自身的缘故。罗森克兰兹正确地拒绝了这个答案，虽然他所持的理由也许并不真实。因为，他认为美是一种明确的、积极的和独立的东西，因此，他认为美并不需要任何衬托物或黑暗的背景。毫无疑问，这一观点包含着相对的真理，因为美

① 《丑的美学》，第35页。
② 同上，第36页。

是积极的，而实在的丑却是消极的。但是，这个观点过分依赖于一个假设：美是独立的和纯粹的，因而，这个观点总是把美看做是某种明显的和给定的东西，不能够有新奇和困难，不需要作任何特别的努力或者有任何特别的能力，就可以探得其底蕴，识破其伪装。更真实的理由应该是，普通知觉目之为丑的东西，往往是最高贵的艺术中十分突出的东西，深深地灌注着不可否认的美的品质，以致不能解释为只是同丑自身明确区别开来的美的要素的衬托物。这个理由似乎并不在罗森克兰兹的审美判断或分析的范围之内。不过，不管怎样，在摆脱"衬托物"理论方面，这还是前进了一步。

404 他所提出的第二个答案具有重大意义。"如果[①]艺术不想单单用片面的方式表现理念，它就不能抛开丑。纯粹的理想向我们揭示的东西无疑是最重要的东西，即美的积极的要素。但是，如果要想把具有全部戏剧性深度的心灵和自然纳入表现中，就决不能忽略自然界的丑的东西，以及恶的东西和凶恶的东西。希腊人尽管生活在理想之中[②]，还是有他们的百手怪、独眼巨人、长有马尾马耳的森林之神、合用一眼一牙的三姊妹、女鬼、鸟身人面的女妖、狮头、羊身、龙尾的吐火兽。他们有一个跛脚的神，并且在他们的悲剧中描写了最可怕的罪行（如在«俄狄浦斯»和«俄瑞斯特»中），疯狂（如在«阿雅斯»中），令人作呕的疾病（在«斐洛克特蒂斯»中），还在他们的喜剧中描写了各种罪恶和不名誉的事情。此外，基督教是要劝人们认识罪恶的根源并从根本上加以克服的。因此，丑终于也随着基督教在原则上被引进到艺术世界中来。所以说，由

① «丑的美学»，第38页。

② 参看原书（即本书边码）第14页。

于这个原故，要想完整地描写理念的具体表现，艺术就不能忽略对于丑的描绘。如果它企图把自己局限于单纯的美，它对理念的领悟就会是表面的。”

这样，我们自然要追问一下，所谓的丑出现在艺术中的时候，有什么改变吗？

罗森克兰兹提出一个双重的答案。第一，丑的东西在艺术中不可能有独立的存在。如果我们说美需要有衬托物，那是不正确的，但是如果我们说丑需要有衬托物，那却是正确的。画家放在丹内依[①]旁边的丑陋的老太婆不可能成为单独一幅画的主题，除非是在情势本身具有审美趣味的风俗画中，或者在以历史正确性为首要考虑的肖像画中[②]。我以为，照我们的判断来看，这些例外放在这样的上下文中是令人震惊的。当然，丑老太婆的例子只是作者的例子。如果我们把它理解为艺术所不能克服的丑的一个例子，我们前面所追问的那个问题也就无需追问了。但是，在没有几页以前[③]，他还提到同一人物是一个“满面皱纹、下巴突出的”老太婆。他的意思是不是说每一个老态龙钟的人物都不可能具有美，而且除了在凑巧描写年轻貌美的人物的时候，好的风俗画和肖像画就不在美的艺术范围以内吗？我以为，他的意思大体上是这样的，而且，到这时为止，他也表现出他的审美洞察力不高。不过，在某些情况下，实在的丑——显出特征的功能的败坏——也被一些伟大的大师引到艺术中来，作者关于这些情况的理论则是正确的。 405

① 丹内依(Danae)是希腊神话中阿克利西阿(Akrisios)国王之女。宙斯化做一阵金雨，潜入囚禁她的塔内，和她共生一子，即帕修斯(Perseus)。——译注

② «丑的美学»，第40页。

③ «丑的美学»，第36页。

他从保罗·维罗内萨①的《卡那地方的婚事》中,引证了一些著名的例子。他还举出不谐和音的现象作为例子。由于不谐和音首先要以乐音为前提（一个真正的不谐和音在自然的噪音中是难以认出来的)，因此，可以说这种现象具有一种人为的或有意的倒错的要素，目的在于使这种不谐和音的现象接近实在的丑。这样一种实际的倒错，或者说窃据特征刻画的地位的矛盾，似乎的确要求在量上要处于从属地位,或者要没入美的大海中。不管表现多么有力或深刻,都不能使之成为艺术的独立对象。我以为,单单用不谐和音,是无法组成音乐的,维罗内萨在《卡那地方的婚事》中所描绘的令人作呕的细节也不可能成为独立的画作的主题。到这里为止，罗森克兰兹似乎是有坚实根据的。我们对他的不满倒不在于他否认艺术中的极端倒错具有独立的审美价值，而在于他似乎并没有肯定地把这些东西和范围要大得不可比拟的具有古雅的、粗犷的、奇特的、可怕的或乱作一团的特征的东西区别开来。所有这些东西按普通的说法都是当做丑看待的。

他的第二个答案还有更深的意义。他说，当丑在艺术中出现的时候,的确决不可加以**美化**,因为这样做无异于在反叛之上再加上欺骗,适足使它更加可厌,然而,又必须使之服从美的一般法则,如对称、和谐、比例和富于个性的表现的力量等等法则,以便使之“理想化”②。这样的理想化的结果并不是和缓或盖住它的丑，恰恰相反,而是突出了它的富于特征的和本质的轮廓③。不过，在这

① 保罗·维罗内萨(Veronese,1528—1588),意大利画家。——译注

② 《丑的美学》,第44页。

③ 同上,第43页。

样做的时候，必然要产生某种不良的后果。令人不快或令人讨厌的细节中的非本质的东西被消除了，正象在平凡的美的再现中，非本质的迷人的东西被消除了一样。造成这种效果的并不是希望用欺骗的方法加以和缓的愿望，而是根本的意义的专制作用。

很明显，在这里，罗森克兰兹给艺术中的丑派定的地位是一种奇怪的中间性的地位。由此，我们不能不提出三项意见。406

a. 我们始终都认为，对于自然的美感和构成艺术的美感只是在程度上有所区别。如果真是这样的话，这种应用到艺术中的丑上面去的关于自然界的丑的理论，岂不是也必须看做包含有同样的保留吗？

b. 表面上的丑——或者我们不妨称之为美当中的困难的东西——的范围，很难说符合作者的丑的定义，但是，看来又被作者排斥在美的范围之外，因此，在实质上差不多已经和美调和起来，虽然在名义上还不是这样，因为，当它在所需要的意义上理想化的时候，它就只会分解为服从抽象表现或形式表现法则的显示特征的美的几种情况。靠了后一些法则，通过采取有力的和有意蕴的形式和结构，它就变得可以令人快慰了，甚至对于注重装饰的人来说都是如此。

c. 符合作者的定义的丑，即美的积极的否定，是不是也能够实现作者所说的理想化，又仍然不失其为丑，不呈现为美，连这一点甚至都是值得怀疑的。一个矛盾，经过承认和解释，就不再是矛盾了。性格或个性的倒错，在按照其本来面目和关系加以揭示和正名以后，就不再是积极的倒错了。本质的区别在于有两种理想化，一种理想化加强了倒错的轮廓并且用有力的表现突出了这种轮廓

的核心和本质，一种理想化用欺骗的方法缓和掩盖了这种轮廓的性质，使之接近于一种美，但是，不管在这种类型的美中，在另一种意义上是否美，这些轮廓却不可能有一点份。罗森克兰兹似乎紧紧地抓住了这种区别。这一极其重要的区别，我们以后还要再加论述。

iii. 对立的形式　　整个这种讨论要由对立的形式决定。因此，关于对立的形式，我们还需要再说几句话。

我们知道，丑是美的否定①。由于否定本身不可能采取感性形式，我们倒愿意称之为美的倒错，因美的各种组成要素在丑里面是倒错了的。罗森克兰兹常常使用“对立面”一词（“Gegensate”或“Gegentheil”）来形容构成一对矛盾的品质之间的关系。这个词很适合于说明几种积极的否定（或者说倒错）相互之间的关系，但是，如果不彻底阐明利用这个词所作的分类的性质，这个词本身的意义是不清晰的。因此，我们发现，罗森克兰兹所谈到的美学著作家在使用这些术语的时候差不多混乱到可笑的地步。例如，“崇高的真正的对立面（“Gegensatz”）并不象卢格②和菲舍尔所说的那样是丑，也不象费舍尔所设想的那样是喜剧，而是可爱（“gefällige”）”③。

因此，罗森克兰兹所首先考虑的事情是，必须把丑的每一种形式和美的相应形式之间的那种消极的对立，同美的每一品种④和别的一个或一个以上的品种之间的那种“积极的对立”区别开来。

这是朝明确性迈进了一步，但是还需要进一步阐明。一切确

① “Negation”或“Negativ-Schönes”，第7，10，61页。

② 卢格（Ruge，1802—1880）——德国社会主义者。

③ 《丑的美学》，第61页。

④ 同上，第63页。关于这些品种，请参看前面原书（即本书边码）第402页。

定的对立都是互相发生消极关系的积极的东西之间的对立，“积极的”和“消极的”两个形容词并不说明对立的种类之间乍一看来有什么区别。严格来说，对立只能在判断之间发生，因为任何两个给定的内容都只是有所不同而已，只有当人们可以认为它们是争夺同一地位的候选人的时候，才变成是对立的。此外，还必须指出，一切普通的逻辑上的对立都是可以互换的。这就是说，当B是A的对立面或否定的时候，那么，A也就是，而且是在同一意义上是B的对立面或否定。如果其中一方存在，另一方就不存在；但是，单单对立的事实并不能告诉我们哪一方成功，哪一方失败。我们必须小心不要把虚假和否定混淆起来。任何普通的逻辑符号或术语都不能反映出虚妄或关系的混淆。因此，我们必须把这整个问题说得更明确一些。

首先，美和丑似乎被认为是审美概念下的两个对等的属。按照这两个属的关系来说，一个属的每一品种在另一属中都有相应的品种，这一相应的品种是由在前一品种中出现的各要素的错误的配置形成的。但是，如果真是这样的话，毫无疑问，情况就是，从逻辑上来说，美就是丑的积极的对立面，正象丑是美的积极的对立面一样，然而，这种纯逻辑的关系由于可以互换，并不能充分说明它们之间的联系。因此，我们必须理解到，一个属可以用象“A是xy”这样的符号来代表，另一个属可以用象“A是x_1y_1”这样一个包含着自我矛盾的符号来代表，这样一个符号实际上属于A_1，而不属于A。假定可以这样解释的话，那么，我们就遇到了两套“对立”。真的序列的每一形式和假的序列的每一形式之间的对立，以及真的序列的各项之间的对立（撇开假的序列的各项之间的对

408

立不谈)。在前一情况下,各项是成对的,因此,我们可以说,任何给定的项都有它的“对立面”,虽然,到何处去寻找这个对立面,也就是怎样安排成对比项,并不是不言而喻的,而且一个项也可以有两个或两个以上的对立面,虽然它的特殊的对等物是它的最佳的对立面。事实上,罗森克兰兹就认为崇高是同渺小、庸俗、轻浮相对立的,而我却以为,崇高主要是同虚假的崇高——自大、畸形、或夸大——相对立的。毫无疑问,在不同的意义上,崇高可以是丑的这些品种当中任何一个品种的“对立面”。我愿意说,从比较严格的意义上来说,崇高是后者的“对立面”,因为后者是由于倒错的缘故从崇高本身中产生出来的。崇高所以又是前者的“对立面”,无疑是因为前者同崇高的性质相距非常远,事实上,我以为,前者就是可爱,或者说秀丽的真正对立面。在罗森克兰兹看来,可爱或秀丽乃是美的序列中崇高的最主要的对立面。

因为我们还必须谈谈美的各种形式之间的对立。美的各种形式当然是由三个或三个以上的类型组成的一个序列,而且这些类型还可以通过细致的分析随意增加。因此,除非我们弄清我们所谓的这个序列内部最主要的对立是指什么,侈谈这个序列内部任何形式的“对立面”是没有意义的。罗森克兰兹似乎认为,按照一个老的定义,对立双方就是同一属之下两个差别最大的种,因此,他就把崇高和可爱对立起来。但是,事情很明显,整个问题是一个程度问题,如果有一种“单纯的美”——我对这个概念有几分怀疑——的话,当然崇高就必然是和它相对立的。毫无疑问,罗森克兰兹把崇高和丑当中的渺小对立起来,是受到两者差很大的影响,正象他在把崇高和美当中的可爱对立起来时受到两者差别很大的影

409

响一样。但是，看来，在美与丑之间，接近客观分类方法的唯一保险的办法是用一种有人误以为是真正的形式的那种形式，来和那个真正的形式配成一对，而在美的各种形式之间，空谈最主要的成对的对立面是没有多大用处的。重要的问题在于确立一个真正富于代表性的序列，使不同种类和不同程度的对立在其中都可以具有真正的意义。

3. 后期的客观唯心主义　在把卡里尔、夏斯勒和哈特曼的见解包括在"客观唯心主义"名目下的时候，我采用的并不是这些著作家自己的用语。卡里尔给自己的观点取的名称是理想-现实主义[1]，夏斯勒[2]用同一术语或"理想主义和现实主义的综合"来形容他的美学原则。哈特曼把这两位著作家的见解同黑格尔、费舍尔等人的见解，一起列在具体唯心主义的名目下。他自称他的理论也是具体唯心主义。他把谢林、叔本华、索尔格、韦塞和洛策都算做抽象的唯心主义者，因为他们有一个共同的倾向：就是用伪柏拉图主义的方式（哈特曼认为是真正的柏拉图主义的方式[3]）来谈论超感性的观念世界或理念世界。感性世界只有靠接近这个超感性的世界，才能具有美，没有任何别的办法。哈特曼把抽象的唯心主义者和具体的唯心主义者加以区别。他在为这一区分辩护时，竭力指出，韦塞和洛策所经常提到的美的理念（"Idee der Schönheit"）在黑格尔看来，是毫无意义的。哈特曼这段话[4]从本质上来说是不错的，虽然从字面上来说是不正确的。因为在黑格尔看

① 《美学》，ii.，序言。
② 《美学批评史》，第1125和1132页。
③ 《美学》，i.，序言，vii.
④ 《美学》，i.，93，脚注。

来，“理念”或具体的世界运动在向感官知觉或想象力表达出来的时候，就变成是美的了，在这一方面，可以称之为“理想”，为了简便起见，或许还可以称之为“美”。但是，黑格尔所说的美的理念决不可能是指作为超感性的理念存在着的美①。当然，在美学科学中所使用的美的概念或观念同一种可以和美视为一体的抽象的理念，完全是两回事。

410

不过，我毫不怀疑，谢林虽然在晚年陷入抽象的唯心主义中，却创立了下列观点：美是事物的最内在的法则在感官和想象力面前的呈现。在这方面，他仅次于席勒，比康德还前进了一步。为了我们的研究目的，最简单的办法就是略去抽象的唯心主义和具体的唯心主义在程度上的区别不提，而选择一个术语来代表真正想要在向感官展现的世界的合理性中寻找美的那种努力。一切真正想要做到这一步的人都完全可以称之为美学中的客观唯心主义者。陷入抽象的一元论（这当然不能不是二元论）或抽象的唯心主义的偏差在某种程度上是一个哲学用语有缺点的问题，或者说是过分倚重有力的譬喻的问题。一半在表面上，一半在实际上，连最伟大的哲学家都不能免于这种混乱，大家都知道，其中甚至包括柏拉图本人在内。

另一方面，“理想-现实主义”所表达的却是一个历史或一个问题，而不是一种理论或一种解决办法。它不过是把两种观点结合起来而已。而这两种观点除了具有普遍性和排他性的意义而外，

① 黑格尔在《美学》第1卷第135页和第141页的确使用了“Idee des Schönen”（美的理念）一词，这就使哈特曼所说的意义有了绝对的理由。“我们已经把美称为美的理念（第1章，第135页），意思是说，美本身应该理解为理念，而且应该理解为一种确定形式的理念，即理想”，也就是“理念的感性显现”（第141页）。

并没有任何哲学意义。因此，实际情况是，它不过是一种折衷主义而已。但是，它的意图是包含在客观唯心主义一语中的，也可以从这个术语中推测出来。

α. 卡里尔　卡里尔在一八五九年发表了他的《美学》，一八八六年发行第三版。在第三版发行之前，为了补充这部著作，他又发表了一部构思出色的著作，共分五卷，题为《艺术及其与文化演进和人类理想之联系》（一八六二年发行第一版；一八八六年发行第三版）。在讨论基督教艺术的滥觞时，我所依靠的就是这部著作。

卡里尔在原则问题上并没有取得任何重大进展。我们提出三个问题谈谈。在这三个问题上，不管好坏，他的见解是有意义的。

i. 丑　他感觉到了韦塞和罗森克兰兹关于丑的论点的全部重要性。在这个问题上，他自己则立足于新旧观点之间。虽然他的用语从来都不是极其明确而科学的，他却似乎比后来的思想家更正确地把握住这个问题的本质。不过，他是否认识到他们采取这种观点的全部理由，还是可以怀疑的。 411

他对韦塞关于从崇高经过丑到喜剧的辩证发展的论点加以抨击①，绝对不愿把丑看做是美的一种。在他的著作的最后一版中，他评论了夏斯勒。他也同样坚决地拒绝了夏斯勒和哈特曼共同持有的看法：丑是特征的一个本质的要素，因此也是美的一个本质的要素。美当中必须包含有自由②和个性，丑却不必如此，因为丑就是虚假的自由和个性。这个理论我大体上同意，以后还要论及。

不过，关于丑在艺术中的地位，卡里尔却同意罗森克兰兹的意

① 《美学》，i. 147.

② 同上，148.

见。为了完备起见，必须允许丑进入艺术[1]，但是这种丑只有变成理想化的东西或从属的东西才行。值得指出的是，据说，用这两种方法，就可以把丑加以“克服”，而在它的理想化的形态中，丑的“可厌性”也就被破坏了。卡里尔甚至把通常很丑的面部的高贵表情的例子列在这个名目下，而且未经理想化的丑——这种丑是不能单独存在的——也仍然要服从它所在的结构的法则。在这一切见解中，都有一定程度的摇摆，说明“单纯的美”的界限正在变得不肯定起来，而允许丑进入艺术领域归根到底也要变成扩大美的疆域。

ii. 艺术的分类　卡里尔[2]所确定的总的艺术分类法和黑格尔所提出的分类法是一样的，美学理论界由于不同的原因似乎也都趋向于这一分类法，只是在小的细节上有许多不同而已。他的出发点是空间中的共存和时间中的连续的区别以及两者在既具有共存性又具有承续性的生活和实在的运动中的结合。他以为，这三项原则分别同“三种艺术”——即形式艺术、音乐艺术和诗歌艺术——相适应。在这三种艺术的每一种艺术内部，又有一种三分法。在形式“艺术”中，建筑同无机的物质相适应，雕塑同有机的富于个性的形体相适应，绘画同两者在富于个性的生活中的结合相适应。音乐分为器乐、声乐和两者的结合，诗歌分为叙事诗、抒情诗和剧体诗。音乐和诗歌的分类基础是按照它的对象究竟是一般的心灵，是整个的人格，还是同他人发生特定关系的人格而区别开来的不同的“内部知觉”。

412

音乐和诗歌内部这样的三分法所依靠的区别，在两种情况下，

---

① 《美学》，159，参看162—163。

② 同上，i，625—626。

似乎都把发展的顺序颠倒了，就音乐而言，还把艺术范围和能力的顺序颠倒了。黑格尔虽然同卡里尔的著作的第三版发行日期相隔五十多年（在这五十年中，人们对音乐有了全新的认识），还正确地指出，纯粹的器乐同“伴奏”音乐比起来，是更高的或更完备的发展。后期的作家，或许还有卡里尔，所以倾向于把不同的艺术结合起来，应归因于华格纳。①

iii. 对于文艺复兴的态度　卡里尔论述《艺术及其与文化演进和人类理想之联系》的比较重要的著作对美学科学的看法，在许多方面都比我所谓的带有经院学派特色的抽象体系——包括卡里尔自己的体系——更加真实。一种内容理论——客观唯心主义从本质上说就是一种内容理论——至少必须说明它和它所提到的内容的演变的关系，而我已经说过，我们并不是从哲学家的意见的记录中得到这种内容，而只是从艺术史和文明史中得到这种内容的。不过，我们还是有可能说明这种关系，而又不必从事一项巨大的任务，即把文明史和艺术史结合起来，以致使得艺术史上的一切关键时刻终归很难受到应有的重视。

有人说②，这种把艺术形式分为东方艺术、古典艺术、中古时代艺术、文艺复兴时代艺术和近代艺术的历史分类法（这部著作即以这种分类法为根据），比以前的一切同类分类法都大大前进了一步。不过，除了承认近代艺术——这是一个必要的补充——和按照对于文艺复兴的陈旧看法把文艺复兴时期和中古时期区别开来以外，我很怀疑这个分类法和黑格尔的分类法是否有什么本质上的 413

① 华格纳（Wagner，1813—1883），德国作曲家。——译注

② 哈特曼在《美学》，i. 247 中这样说。

差别。不过，事实上，卡里尔是在一个更大的框框里进行这样的细致分期的[1]。按照这个框框，从基督纪元到文艺复兴结束的整个时期算作一个时期，称为感情(Gemüth)时代。与这个时代相对立的是早期东方时期和古典希腊时期合成的"自然时代"以及十八世纪以后的近代时代，称为"心灵时代"。这样就承认了基督教艺术的本质的统一，虽然音乐后期的发展并不是很能适应感情时代和"近代的"心灵时代的划分的，因为音乐的古典时代当然属于感情时代。在"自然时代"内部，他又用完善程度的差别来说明东方艺术和古典希腊的艺术之间的差别。这并不是完全错误的。

人们可能会说，从古典、浪漫和近代的区分出发，是一个更简单和更自然的分类方法。古典时代同一种自然的一元论相适应，浪漫主义时代同一种感官和精神的二元论相适应，这种二元论由于竭力要把两者结合起来或把一者溶合在另一者中而充满了矛盾；近代时代同一种相对来说带有一元论色彩的态度相适应。而这种带有一元论色彩的态度要比希腊的一元论态度处在更高的水平上，因为"两个世界"在一个世界的具体意义中会合起来。这样，黑格尔的"象征型"艺术看起来就成为一个序曲或开场——一种追求在古典希腊得到实现的那种美的本质上不完善的尝试。哈特曼认为，象征时代和古典时代的关系[2]同中古时代和文艺复兴时代的关系是相似的。照这样来说，这整个分类法就难以成立了。在任何这样的类比中，后一对项目都决不能是中古时代和文艺复兴时代，而只能是基督教时代和近代。但是，如果我们不把近代艺术时

① 《艺术》，第2页。

② 《美学》，i. 252.

期的上限扩大，把似乎没有受到二元论影响的莎士比亚也包括在内的话，这样一个近代艺术时代的现实性按理来说应该使卡里尔感到为难，事实上却不然。我们姑且假定十八世纪和十九世纪的音乐是艺术史上一个光辉的新现象，但是，我们相信这一点事实上就是承认这种音乐在一定程度上同以前的艺术世界不是一脉相承的。我们也不能象卡里尔那样把歌德和席勒的一代看做是一个具有永久价值的诗歌创作丰富多产的时代。此外，不管十九世纪艺术成就按孤立的作品来说是多么辉煌，这种成就的著名的特点都使得我们要再三考虑从十八世纪开始的“近代”艺术时代是否只不过是一个问题或希望而已。我以为，真正的分界线当在十六世纪，莎士比亚是一个极其好运的过渡的标志，卢本斯① 和伦勃朗则是一个新时期开始的标志。

β. 夏斯勒 夏斯勒献给罗森克兰兹的《美学批评史》是在一八六九年问世的。这部著作是一部巨幅著作，共一千二百页，但非常新颖，值得一读。夏斯勒本想把它当做一个美学体系的基础，因而称之为“第一编”，但是与它相应的“第二编”却从来没有问世。代替第二编的是《艺术体系》(1882 年出版)和《“美学”或美和艺术的科学大纲》(1886 年出版)。这两部著作和我们的大学函授手册是一类东西，篇幅也一样，并没有能在《美学批评史》的见解之上增添什么重要的见解。在这里，这门科学的对象材料在后期唯心主义的分工中是第二流的。

i. 《美学批评史》所表示的一些概念 我们以前就一般的晚期后黑格尔派著作所发表的意见，尤其适用于这部著作。它的

① 卢本斯(Rubens,1577—1640)，比利时画家。——译注

目的是要为一种美学理论提供一个批判基础。我们也没有理由否认这部著作对于这一目的的价值，如果我们清楚地了解那必然是什么一种价值的话。举例来说，这部著作所指出的哲学思想从柏拉图到黑格尔的进步过程的"辩证法"乃是哲学史的一个分支的辩证法，并不是人类智慧中的一种统觉的辩证发展，或累积性的发展。这两者是有联系的，夏斯勒用前者来说明后者。但是，这部著作，并没有象文克尔曼、谢林、席勒、黑格尔等人的著作和卡里尔的主要著作那样，直接讨论美感变化的原因和性质。

这一属性贯穿在这整个理论中。夏斯勒对我们说，我们应该415利用这部批评史去观察审美意识的理智起源[1]。但是，即令他可以使我们做到这一点，结局的性质又是怎样呢？毫无疑问，我们都知道审美意识作为对美的哲学分析，是愈来愈接近于完备的。但是，我们又凄然地发现，在这种情况发生的时候，审美意识作为对美的创造性的和知觉性的欣赏，却变得犹豫不定和紊乱起来。"近代艺术家[2]，由于固有的思考的需要的缘故，已经永远丧失了对于艺术家乐园的充分而自由的所有权"。我们要观察的是一种哲学的起源，但是，我们也可以这样想，与此同时我们所观察的却是一个艺术世界的衰微。目前的问题不是这一点的真实程度如何，而是，乍一看来同艺术过程可以分割开来的理智过程，作为研究艺术过程的梯阶，究竟有多大价值。作者把侧重点从审美的演变转移到哲学的演变上去，大概可以说明作者的观点有某种程度的混乱。如果他的意思是说艺术的真正目的只有在为美而美变成一个明确目

① 《美学批评史》，i. 61.

② 同上，i. xxxii.

的的时候才能被人们认识，他就犯了一个非常严重的错误，把世界的各艺术时代的关系颠倒了。

但是，这样一来，在他看来乃是整个演变的结果的"理想-现实主义"就不是艺术或美的一条原则或特性了，而是美学科学的一种方法了①。在他看来，从历史上来说，现实主义所指的就是我们所谓的"精密美学"，即赫巴特和叔本华的美学。它同我们今天所理解的艺术中的现实主义或自然主义毫无联系。

我对我在夏斯勒的著作中找到的某种草率和倒错的见解，已经作了一些评论，但是《美学批评史》的作者仍然是一位很有天才的优秀的著作家。为了加强我同这样一位作家持截然不同、相距甚远的见解的理由，我觉得需要再指出一个迹象，说明他的方法是粗枝大叶的或有偏见的。

他有他自己的一种关于色彩的美学理论②。他对歌德的理论加以维护，又在歌德理论的基础上建立自己的理论。同牛顿的分析相比，这一理论还需要经过一些修正，才能看做是彻底有道理的。如果这些见解出之于五十多年以前的黑格尔之口，都是难以原谅的话，那么，这些见解出自甚至不再能把民族偏见当作借口的一位作家之口，又该怎么说呢？我并不是抱怨他不熟英国物理学家的著作，而是说他肯定读过赫尔姆霍茨的著作③。 416

① 参看哈特曼的著作，i. 248。他在这里提出的批评似乎是完全正确的。夏斯勒的"现实主义"事实上是指归纳法。

② 《美学》，i.，78；参看《美学批评史》，i. 495。

③ 根据纯美学的理由来看，他的理论的弱点在于，他强调指出，色彩的温暖的暗示和发光度的不均衡的结合可以决定色彩的审美性质。可是，这种暗示并不象他所认为的那样，可以直接从各种有色光线的实际供热能力中得到。还需要有比这更复杂的暗示。无论如何，认为依靠歌德的理论比依靠公认的分析可以对美学有更大贡献，那

417 ii. 丑以及美的变异 夏斯勒在《美学》① 中对他的丑的理论作了明确的阐述，同时提到了《美学批评史》中的几段文字。从原则上来说，他后来的阐述并没有能在《美学批评史》的见解之上增添什么新的见解。

他从罗森克兰兹的研究结果出发，同意他对于丑在艺术和美的世界以外的地位的看法，并且在每一个方面都同他意见一致，因

是毫无希望的。参看赫尔姆霍茨的《讲演集》，i. 29.

在这里，我可以补充指出相互有关的两点。这两点都不是十分重要，因此无需在正文中加以论述，但是同判断和准确的问题又有极大关系。

他十分不准确地没有查对就引证了黑格尔几段人所熟知的文字中的某一段，我不知道到底是哪一段。在这几段文字中，黑格尔以略带讽刺的口吻提到英国流行的“哲学”一词的用法。这几段文字见《哲学史》，i. 37 及（小）《逻辑》 第 13 页（华莱士的英译本，第 11 页）。这几段文字都太长了，无法摘录，但是却值得拿来和夏斯勒的著作（第 1158 页）加以比较，如果我们想要了解一位伟大的思想家和一位批评家在一时不高兴开个玩笑方面的差别的话。黑格尔的兴趣在这两个场合都是严肃的。在一段文字中，他指出从德国各大学的惯例中可以找到“哲学”一词的古代意义的痕迹。他注意到，这种古代的意义在英国还残存着。这两段文字的结尾都是说，在英国，哲学至少是英国人所珍视的某种东西的名称。这段话显然是针对他所熟知的公众而发。

作者的另一过分的行为与我们的问题有更密切的关系。他引证了狄更斯的《艰难时世》中的一段文字，因为这部作品抨击了英国人的“常识”。但是，他根本没有觉察到，那个可喜的故事中的见解虽然在许多方面都是正确的和合理的，然而在事实和幻想这一具体的美学问题上，狄更斯所攻击的却是他自己的一方以及构成他那一行艺术和一切其他艺术中一切伟大作品的来源的那些原则。任何学者都不会对这一现象感到惊奇。在这一问题上，《艰难时世》中的典型场面是学校里的那一个场面。在那个场面中，他想要使哲学向孩子们说明想象与现实的关系的一番苦心显得十分可笑。在 1856 年，即这部小说问世的那一年，《近代画家》 第二卷第四版和第四卷第一版也出版了。第二卷第四版中有一段文字论述《深刻的想象力》；第四卷第一版中有这样的话（第 331 页）：“请相信这个伟大的真理吧——在现实中不可能的事情在幻想中也是可笑的。”我并不是为科学和艺术管理处辩护。它的缺点，我们大家都是知道的。但是，极其明显的事实是，促成这个部门的建立的、上溯到 1835 年的那个运动是一种在教育方面返回自然和生活的运动。如果狄更斯了解这个运动的真正意图的话，他是会衷心同情这个运动的。

① 《美学》第 19—24 页提到了《美学批评史》，第 795 页，第 763 页，第 1021—1024 页，第 1028 页及第 1036—1038 页。

此，也就是默认了关于自然界的作品中丑的广泛范围的传统看法。但是，在讨论进入或被吸收到艺术领域中的丑的时候，他却企图制订一条新的原则。

拙劣的艺术或赝牌艺术的丑的确属于人们第一次提到的这个名目——真正的艺术以外的丑——范围以内。这种丑就是真正的艺术以外的丑的最有力的例子。在这个例子上，夏斯勒坚持得很对。因此，关于这种丑，我们没有更多的话可说，只能在各处附带指出，人们认为这种丑是由于真正的艺术内部关系的倒错而产生的。

正是在美内部的丑的问题上，夏斯勒提出了一种新的见解。

他深信，丑在本质上可以参与一切美，不但这样，还是一种活跃的要素或者说是辩证的否定。审美兴趣正是由于这种活跃的要素或辩证的否定，才被迫去创造形形色色的确定的或富于特征的美。我觉得，如果不对这一观点加以批判的话，就很难对这一观点作进一步的说明。等我们讨论哈特曼的见解时再来对夏斯勒的见解作进一步的说明，比较方便一些，因为两人的见解原则上是一样的。不过，夏斯勒又一再提到《浮士德》中那些把创造冲动归之于精灵而精灵又不肯承认的诗句，把丑和消极相比附，并且一再把丑同虚假和毒恶相比较，认为虚假和毒恶都是自由的本质表现，因而不能看做是可悲叹的现象——这一切都给我们提供了某种线索，使我们可以了解作者的意思。罗森克兰兹认为，理念为了完备的缘故要求丑参与美，可是丑在按照这一要求参与美的时候，仍然是丑。夏斯勒明确地否认了这一看法。相反，作为特征的一个要素，丑是被吸收到美的一种特殊和确定的形态中去的。而美的

这种特殊而确定的形态在每一情况下都是由于丑的刺激而产生的。夏斯勒时刻都记着男性美和女性美的区别。他觉得，美的这418 些尖锐对立的形态所包含的要素稍有紊乱，就会产生丑。他深信，事实上存在着而且也应该存在着这些尖锐对抗的形态。这种见解是正确的。例如，某些晚期的希腊艺术所主张、也为文克尔曼所主张的、抹杀了两性差别的人的类型理想，就是一种完全错误的理想。他指出，男性或女性的富于特征的品质或特点，如果作为根本的特点转移到异性身上，就马上会变成丑。

因此，他所依靠的显然是这样一个不可否认的重要事实：美的积极变异，如崇高和秀美，相互之间具有消极关系。他还认为，自然界的作品，照通常的知觉来说（有了这一条件，他的观点就不失为真实），在美这一方面，广泛地和一般地是有缺点的。接着，他似乎又得出推论说，艺术或美感在以适当形式选择确定的内容并加以特征刻画的时候，首先要受到靠直接的表象提示了这一理想化过程之事物中的美的缺点的刺激。此外，他还认为（如果我的理解正确的话），这样产生的显出特征的作品，由于它的排他的或特殊的特征刻画（如对于崇高、朴素等特征的刻画），事实上就丧失了比较单纯的类型的美和并列类型的美可以取得的某些美的要素。这样，丑就靠"凝结"来对抗抽象的东西，并且靠分道扬镳来对抗同等具体的东西，表现出自己是各种程度和类型的美的一个因素，但又是一个潜在的或者说被吸收了的因素。夏斯勒所承认的仅有的两种美的变异是崇高和秀美。这两个分支，正如西塞罗所指出的，显然是同男性美和女性美相适应的。把这个内容再加细分，可能是不值得的，但是做起来很容易，哈特曼就作了极详尽的

细分。

上述丑的理论是很有启发性的，由于这一理论指出特征是美的表现的主要事实，应当有其应有的地位，也就为关于美的更开阔的见解铺平了道路。我将在论述哈特曼的时候，对它再加批判。

艺术美过渡到丑的方式有二：其一是把崇高和秀美①一类美的两个阶段加以混淆；其二是强化某一特征，直到它破坏了它所属 419 的体系的和谐并变得滑稽化为止。例如，畸形和可恐就是虚假的崇高等等。艺术中的潜在的丑正是在这些地方过渡到艺术之外的实际的和无可救药的丑。

iii. 艺术的分类　“至于②给各门艺术分类时所采用的划分原则，这里只需要指出，作者同上述一切美学著作家（黑格尔、韦塞和费舍尔）根本不同。他把静与动的简单对比当作自己的划分原则的基础。这一对比当然也可以看做是‘物质与心灵’的对比，‘材料与形式’的对比或‘空间与时间’的对比，但是更仔细地考察一下，就可以看出，前一对比实在是所有后几种对比的根源。作者根据这一对比所确立的艺术分类法是一个有严格联系的双重序列。它的各个互相对应的项目形成一个条理分明的平行分类法。如果黑格尔、韦塞和费舍尔都觉得自己需要采取三分法，并且在付诸实施时，各有各的特色，但是靠了辩证法的帮助（在这里，辩证法表现出一种的确值得钦佩的弹性）又都非常前后一贯的话——如果是这样的话，看来，这些思想家所以被迫走到这个结论主要是因

① 例如，夏斯勒在《美学批评史》第 1002 页谈到奥芬巴哈（Offenbach，1819—1880，法国作曲家——译注）的《奥甫斯》中所描写的正在跳舞的诸神和人类之父时说：“愈秀美，就愈丑。”

② 《美学批评史》，i. xxv.（序言）。

为平行分类法中有一个致命的空隙，以致他们费尽力量也无加以填充的缘故。这也就是说，事情很明显，如果我们象朴素的古人那样，按照表现工具和知觉器官来对艺术分类，把一组艺术称为‘眼睛的艺术’（建筑、雕塑、绘画），把另一组称为‘耳朵的艺术’（音乐、诗歌）的话，我们是可以把这两个序列配合起来，使音乐同建筑相对应，使诗歌同绘画相对应的，但是，那时，对方似乎并没有一种艺术可以和雕塑相对应相比拟。这个致命的空隙是这个体系中一个令人难堪的空白，而在别的方面，这个体系的真正联系却是很明白的。”

“读者以后从划分原则的发展中可以看出，作者所恪守的两重分类法是唯一合理和自然的分类法。除了这个主意的内在必然性外，迫使作者采取这个方针的主要事实是，在三分法中，我们无420法给美的观念的演变过程中一个非常基本的等级，即动的形体的模拟节奏，找到存身之地。因为，如果我们象许莱格尔一样同意把建筑叫做冻结了的音乐，我们就可以更加正当地把雕塑称之为冻结了的形体模拟，或把舞蹈（哑剧式的表演，——当然不是从喜剧的意义上来说）称之为解冻了的雕塑。”

这种划分乍一看来包含了两个原则①。一个原则是同时性和承续性原则；另一个原则是他在《艺术体系》中作了专门论述的、材料和观念的分量（“Gewicht”②，优势、重要性）愈来愈不同的原则。前一原则把两个序列区别开来，后一原则把每一序列内部的各门

① 夏斯勒在《艺术体系》，第236页对这个问题作了讨论。

② 在区别雕塑和绘画时，他的意思真是指重量（“Schwere”，《艺术体系》，第80页）。因此，他所用的“Gewcht”（分量、重量）一词的意义是含混的，其所以尤其值得反对，还因为从这种用语中可以找出某种意义，而这种意义还会给以解释。

艺术区别开来。夏斯勒靠了一种不严密的论证把这两项原则归结为一项原则。他把这两项原则同静与动的对比等同起来，认为这个对比体现了一系列对比——“物质与力量”的对比，“材料与形式”的对比，“自然与心灵”的对比——的本质[①]。要想认识各门美的艺术的具体价值，把这一系列深刻的对比“归结”为它们的最外部的和最抽象的结果之一，这不是一个好的起点。

关于这一分类法及其原则，我想提出三点意见。

a. **平行分类法** 整个的平行分类法看来是荒唐的[②]。夏斯勒确立了两个序列，并且使各门艺术相互对应，认为这是具有本质意义的。我却以为，以此作为前提，不是可取的。如果这个方案有什么道理的话，唯一的道理就在于平行分类法是某些确定的和本质的关系的象征。无论如何，在绘画和音乐之间无疑是存在着某种空隙的。但是，这个空隙必须按照确定的方向来走过。让音乐完全离开它的历史位置（公正地考察一下它的表现能力和倾向，也可以看出它占有这个位置），把它作为一个新的序列的开端，是无济于事的。因为在这种新序列中，这个新开端同旧序列的末端的关 421

① 《艺术体系》，第256页。

② 我把《艺术体系》第124页所载的夏斯勒的分类表附载于此：

I	II
“同时性”知觉的艺术：	“承续性”知觉的艺术： a）表现性的；b）再现性的（辅助）艺术：
1. 建筑	1. 音乐——技巧精湛
2. 雕塑	2. 模拟——模拟表演
3. 绘画 {风景画……主观的 风俗画……客观的 历史画……主观的 客观的	3. 诗歌 {抒情诗——背诵 叙事诗——吟诵 剧体诗——表演艺术

系仍然完全没有得到解释。把模拟舞蹈放在第二组中以后，眼睛的艺术和耳朵的艺术之间的区别也就被打破了。静的艺术和动的艺术的区别也只有在最肤浅的意义上才同这种分类法可以相容。动并不是这种所谓的艺术的媒介或要素，而只不过是人体姿态上的改变，是不可分割地附丽在人体的空间实在上面的。

各门艺术的详细的相互对应也是同样荒唐的。毫无疑问，值得爽快指出的是，音乐和建筑的相似虽然是有限的，却是肯定的。这两种艺术都不以模仿为主要特色，两者都在很大程度上有赖于可以用数字表示的节奏间隔。但是，事情也是仅此而已。照我的理解，旋律的本质是时间关系和乐音关系的不可分割的结合，但是，在建筑中却找不到什么东西同乐音关系相当，同时，在建筑中也没有什么东西可以同细致的和声和管弦乐的和谐相当，这种细致的和声和管弦乐的和谐只有在画家艺术的最微妙的色彩组合中才有微弱的影子。因为，如果有人把建筑的共存性的节奏间隔同旋律相比的话，我们也决不能再用它们同和声作不严格的比拟。另一方面，在音乐中也没有同建筑所追求的有机装饰形式真正相似的东西。关于模拟舞蹈和雕塑的关系，我将在下面专节论述。抒情诗、叙事诗和剧体诗同风景画、风俗画和历史画的相互关系也只能使读者感到惊异。我们今天的风景画要具有表现的最高度的显出特征的客观性，而且只有通过这个，才能达到它应有的主观性。抒情诗尽管近年来有所发展，但并不要求，也很难具有精心安排的显出特征的内容。风俗画虽然就位置来说还算没有放错地方，但是从本质上来说，由于黑格尔所指出的原因①，在规模上是

① 在他为荷兰派绘画辩护的时候。

微不足道的，不可能具有构成原始叙事诗的本质的那种奔放宏伟的风格。同时，即令在真正的艺术中有历史画这一范畴的话(看来，这也就是说，历史凑巧提供的一个内容的表现具有历史意义，即非审美意义，而不具有审美意义)，历史画也牵涉一种同单纯的事实的关系，而这种关系同戏剧是完全格格不入的。此外，不加批判地把诗歌的三个传统类型列为基本的艺术形式，放在音乐后面，同绘画相对应，丝毫不提三个传统类型中的两个显然已经不复存在，第三个类型也正在从根本上改变自己的性质——这也可以十分明白地说明把美学和美的时间上的演变完全割裂开来，会遇到什么困难。

b. 模拟舞蹈　关于模拟舞蹈，我们几乎不需要再说什么，因为夏斯勒差不多就承认他给模拟舞蹈派定的地位是荒谬的[①]。即令指出模拟舞蹈具有叙事性质，而音乐本质上具有抒情诗性质，也不能补救这一荒谬的论点。

我只想利用这个机会指出，有一条原则在我看来可以决定次要艺术的许多问题，虽然这条原则并不适用于真正的装饰性艺术，或者说“小型”艺术。一种可以自由地象征观念或情绪的真正的审美材料，如果具有确定的和特殊的特性的话，那的确很好，但是本身决不能具有任何个性化的组织。这样一种组织必然要同用这种审美材料仅仅做为材料创作出来的任何表现相冲突。艺术家如果把有机体和个人作为自己的工作材料，这种有机体和个人就不能算是很好的材料。在盆景术中，象在表演中和模拟舞蹈中一样，自然的个性要和观念所要求的同质的统一发生冲突。作品不可能成

① 《艺术体系》，105.

为一件受统一的精神支配的统一的作品。这一原则既适用于表现材料，也适用于所表现的对象，只是在程度上稍差一些而已。花卉、树木和动物在风景中是容易处理的。在为了它们自身的意义而描绘它们时，它们就把它们的个性强加在艺术家身上。它们虽然不象人一样具有它们自己的完备的精神，然而要按照艺术家的心意的精神去改造它们，却也不是容易的事。因此，一般来说，它们大体上仍然处在习作的领域中。

423

因此，我认为把模拟舞蹈说成是流动的或解冻的雕塑，从原则上来看是荒谬的。在雕塑中，整个形式是由一个单一的精神在一种单一的同质媒介中加以改造的。在表演和模拟舞蹈中，个人是，而且仍然是，一个给定的自然形体，首先是由自然决定的，其次也是由它自己的智慧和感情决定的。不管它的能力有多大，从原则上来说，这种给定的自然形体都决不可能具备铸造成一个单一形体作为一个单一的观念的表现的同质媒介的条件。只有当舞蹈具有最低的地位，即单纯的装饰性组合的地位，同时个人形体起不了什么作用，只是悦人的动作组合中的一个单位的时候，舞蹈才最接近于一种艺术①。

c. 材料　另一细致的分析也对夏斯勒认识艺术表现的一条根本原则产生了极其有害的影响。夏斯勒坚持说②，艺术的材料是大理石或颜料，表现的工具或媒介是所知觉的形式和色彩。当然，在音乐和诗歌中，材料和媒介差不多是吻合起来的。但是，在两者可以分开的时候，人们往往只考虑媒介而不考虑材料，就

① 参看前面原书（即本书边码）第208页论述荷加斯把“条和带的装饰”比做一种乡村舞蹈的一段。

② 《艺术体系》，第2章。

连夏斯勒在对艺术分类时所提到的分量，也变得缺乏根据。哈特曼也因为这个缘故对此表示异议。

因此，夏斯勒忽略了有关制作者对材料的感受力以及借助用一定的材料思维的习惯来形成想象的整整一系列考虑①。他根本没有注意到“小型”艺术。在“小型”艺术中，不同的处理方法很明显地是直接由于材料的不同而产生出来的，是直接由于制作者对他手中的活着的“金属”②——举例来说——的热爱和经验而产生出来的。因此，在对“高级”艺术分类时，他就不可救药地忽视了这种唯一真实的类比。不过，即令在音乐和诗歌中，这种关系也是存在着的。据说，音乐家用具体的乐器的乐音进行思维，并且用每一种乐器的乐音所特有的色彩和感情写作。就连诗人也必须对自己的材料有熟悉的感觉，他的尝试和成就在他用希腊语和拉丁语，用意大利语和德语，用法语和英语写作时，都不可能一样。 424

我深信，除非这样认识到制作者和他的材料之间的共鸣，在给艺术分类时，都不可能取得坚实和清醒的成就。黑格尔在某种程度上就有这种认识。近来的英国批评界对这种认识也作了完备得多的阐释。

我在前面已经强调指出我和夏斯勒在几个问题上意见不同。这样做是不可避免的。他的非常清晰而有生气的风格使得他的错

① 《艺术体系》,60。“它(大理石)作为自然界的物质所具有的形式，即它的外部层次和内部纹理，同雕塑所赋予它的形体毫无关系。”如果他把大理石同木质和青铜比较一下的话，他决不会再这样说。

② 在这一情况下，也就是融化了的玻璃。见 W. 莫里斯的“生活日用小型艺术”，载普耳(Poole)、莫里斯等人合著的《艺术讲演集》，第 196 页。“在一个好的制作者手中，玻璃熔液是确确实实活着的，可以说，它在诱骗制作者制作出一件精美的东西来。”

误，在认识到这些错误的人们的眼中，显得十分显著。但是，尽管他有种种偏见和异想天开的地方，他仍然站在近代美学的真正的基地上。他最早接受了这样一条原则：可以很容易变得困难而又令人不快的要素，在艺术中不但是可以允许的，而且是必不可少的，其所以必不可少，是因为它们参与了构成美的中心属性的那种深入的理想化。而他在特征的名目下对这种理想化的全部深度，都是有所认识的。

γ. 哈特曼　哈特曼把叔本华的结论和黑格尔的丰富的见解结合了起来。他在欧洲的声望在近代哲学家当中，只有赫伯特·斯宾塞先生可与之相比。他的主要著作有《无意识的东西的哲学》，《伦理学》与《宗教哲学》。第四部主要的著作是一部全面的美学论著（1886年）。象夏斯勒原来设计的体系一样，这部著作共分两编，第一编是历史，第二编是纯理论。历史部分限于“康德以后的德国美学”；第二编题为“美的哲学”，共计836页，第一编共计582页。把这一比例同夏斯勒的著作的比例比较一下，是耐人寻思的。夏斯勒的历史部分共计一千二百页，后来发表的理论著作，规模就小了。不但如此，在第一编之内，哈特曼还用分篇的文章来讨论美学理论中的专题，一部分讨论历史，一部分是批评文章——这是一种很可贵的处理方法，但是，这样一来，纯历史所占的篇幅就更少了。425

i. 美学史的意义　我首先要指出，哈特曼不肯讨论古代人的美学。他承认这种研究是有历史意义的，但是他认为，有人把“亚里斯多德的模仿原则”和“柏拉图的抽象的唯心主义”看做对美学理论不再有任何重要性，那是很正确的；同时，亚里斯多德的《诗

学》,由于莱辛的推崇,至今还有一种名不符实的虚名,柏拉图的暧昧的审美见解显然也不应该受到现在那样的重视。

这只是作者的总的意见的一部分。这个总的意见就是:各大学里流行的对历史和哲学的兴趣使得人们一般地来说对古代哲学的价值估计过高,具体来说对古代美学的价值也是这样①。

这种观点就纯美学理论来说,有很多可取的地方。在这种观点面前,看来需要指出一个根本性的区别。为了争论的缘故(对于这种争论,我无法在这里加以论述),我们不妨假定古代哲学的成果都被吸收到近代思想中来了,而就科学的完备性来说,至少在美的理论中,从十八世纪和十九世纪的研究结果出发就够了。即令假定是这样,那么至少还有一个问题:一种内容理论所处理的材料的特殊性质给这种理论所带来的义务问题。艺术象哲学一样是一个民族的和历史的产物,用精密科学对待它的对象的那种完全从形式出发而不顾内容的方法来处理是不够的。因此,即令我发现有人对希腊人眼中的美另外有所认识,我也不会略去对希腊美学理论的论述。这种对希腊人眼中的美的新认识,我们可以间接地从米勒、夏斯勒或齐美尔曼的审美哲学史中得到,正象我们可以直接地从文克尔曼、谢林、黑格尔和歌德关于希腊艺术的论述中得到一样。不过,哈特曼由于略去了古代人的美学,又不把希腊人的艺术插入,也就抛弃了美学科学的一半内容。美学思想史著作过去总是宣扬一种说法,说希腊哲学只是由于它对理论的纯粹的贡献的缘故,才成为讨论的主题。哈特曼所以那样做,是受这种说法的欺骗所致。可是,实际上,以历史形式把希腊理论引进到美学理论中来

① 哈特曼的《美学》,i.序言。

是把希腊人的美感当作对象材料的组成部分看待的传统的继续；426 如果把希腊理论看做是希腊人的美感的清晰表现的话，它是既有理论价值，又有内容价值的。

作者所以那样轻易地把这一内容的组成要素抛开，看来在事实上是因为作者在近代艺术方面采取了一个纯粹庸俗的和朴素的观点的缘故①。他似乎象夏斯勒那样把艺术家的抽象目的和具体目的混淆起来，同时假定，由于近代思想界能比先前的理论更好地理解艺术的使命，因此，近代艺术本身也比以往各时代的艺术处境优越。"只有同一切神话都决裂了的近代艺术才能够接近艺术的真正目的"②。我已经提到过由此产生的问题，特别是在我论述文艺复兴的时候。布赖斯教授③在他的著作《美利坚联邦》中对这个问题的极尖锐的近代方面，有过绝佳的讨论④。当然，这个问题在很大程度上决定于从什么意义上来理解这种同中世纪和早期文艺复兴的艺术相对立的"近代"艺术，以及把什么时候看做是"近代"艺术开始的时间。我已经对这个问题表示过我的意见⑤。

但是，如果作者的意思是要把艺术的过程说成是在过去三百427 年间⑥同公民自由，物质繁荣，机器发明以及自然科学和批判科学

① 《美学》，i. 126.

② 同上。

③ 布赖斯教授（Bryce，1838—1922），英国历史学家。——译注

④ 第3卷，第554页以下。

⑤ 前面原书（即本书边码）第413页。

⑥ 参看《美学》，i. 第126—127页。"因此，只有同一切神话决裂了的近代艺术才能接近真正的艺术难题，即通过人的精神的理想心绪和行动的总体，在感官面前象征人的精神。这种人的精神凭着它的理想希冀，知道神的精神是它所固有的。在这种巨大的实实在在的进步面前，我们可以对近代生活的抽象变化和丑恶外貌摆在艺术面前的形式困难不加理会；唯一的结果是，随着理想内容愈来愈深刻，愈来愈微妙，形式美

的进步在同样意义和程度上向前推进的一个发展过程的话(很明显,作者的意思正是这样),那么,这个根本性的错误就很可以说明他为什么不能领会黑格尔对艺术类型和艺术时期的远见卓识的深刻性，也可以说明他为什么对内容的历史脉络漠不关心。而在这种历史脉络之外,美学科学的对象材料简直就不存在。

现在、我们转过来谈谈哈特曼的美学史作出有益的贡献的一个问题。他是清楚注意到审美哲学史上抽象的唯心主义和具体的唯心主义之间的差别的第一个著作家,因此,他就把美的理论放在我以为永远也动摇不了的清晰的基础之上。他极其敏锐地指出德国美学后来的一切倾向都在康德的«判断力批判»中以萌芽状态存在着。他断定这些倾向有：I.：内容美学,其中包括,i. 唯心主义——从谢林和叔本华到韦塞和洛策的抽象的唯心主义，从黑格尔到卡里尔和夏斯勒的具体的唯心主义——以及ii. 感觉美学,如基尔希曼和霍维茨的美学; II. 形式主义的美学，如赫巴特和齐美尔曼的美学; 及III. 折衷主义，在费希纳的著作中。他所特别坚持的区别,即具体唯心主义和抽象唯心主义之间的区别,取决于是不是抓住了“审美显现”(Schein)的基本理论：美虽然象征着理念,却只存在于具体的感官和想象形式中，因此，在谈到美的理念的时候,我们已经立足不稳了,在谈到美存在于一个抽象的理念之中的

也愈来愈让位于显出特征的美。”……“这一切并没有推翻黑格尔的金科玉律：艺术所可以达到的理想内容受它的感性工具的限制,但是,却把黑格尔对于古代艺术、中古时代艺术(威廉·莫里斯的“近代”艺术)和近代艺术的价值的估计扭转到反面来，即把一个递降的序列(就黑格尔对头两项的看法而论，这种说法是错误的)变成一个递升的序列，不仅从总的文化进步过程中的内容来说是如此，而且从只有“内容在感官面前得到充分象征的时候才把内容估计进去的纯美学观点来看，也是如此。”

时候，我们就陷入纯粹的无稽之谈中[①]。他竭力表示，具体的唯心主义实际上是无人反对的。一切反对唯心主义的论点的出发点都是把唯心主义看做是抽象的唯心主义。在这一方面，正象在别的方面一样，这种区别是同它的事实上的基础——抽象的普遍和具体的普遍的逻辑区别——共命运的。

在另一个问题上，哈特曼还对较早的具体唯心主义提出一项有益的异议。人们提出的有益异议很多。这些异议虽然可能不是纠正先前的某一位哲学家的实际思想所必需的，却肯定是纠正人们对它的理解所必需的。他追随叔本华之后，尤其是坚持特兰多尔夫(特兰多尔夫和黑格尔同时代，我仅仅通过哈特曼知道他的著作)的见解，指责黑格尔持有冷冰冰的理智主义。他想用特兰多尔夫的见解来补充黑格尔的见解。特兰多尔夫认为美就是“对自身有所领悟的爱”[②]——“爱”的意义被扩大为要求结合的一般意义。因此，哈特曼就根据特兰多尔夫的见解提出一个定义说：“美就是对自己在理念中的基础和目的有所领悟的爱的生活”[③]。读者当记得，黑格尔的第一个定义是，美是真理在感官和想象面前的表现。我以为，这个补充是想入非非的，正象我以为叔本华的“意志”没有给黑格尔的“理念”增添任何东西一样。盲目的冲动是毫无意义的。如果无意识的意志离开无意识的理念的指导就毫无意义的话，那么，我们毕竟还要回到理念那里去，把它看做是一个无意识的力量的体系。因此，我们倒不如一开始就正视这个奇论。我以

428

① 参看前面原书(即本书边码)第409页论述黑格尔和哈特曼的一段。

② 哈特曼：《美学》，i. 146以下。

③ 同上，148以下。

为，哈特曼没有能看出，审美显现或形象，正因为是从心灵中重新诞生的一个具体形象，也就不能不既包含着知觉，也包含着感情，因为心灵的每一具体的流露，作为一个同理念融合在一起的感官整体的心灵的每一流露，都要被某种感情打上烙印，变成现在这个样子。在黑格尔的整个著作中，这一点是非常明显的，尤其是当他把爱解释为浪漫主义艺术中的理想——即具体表现的本质——的时候。但是，如果有任何人怀疑这一美学真理的话，把这一点说清楚，还是好的。哈特曼的贡献就在于此。

为了最清楚地阐明这个问题，他在那部有系统的论著中①，仔细地讨论了审美"Schein"（显现）的概念，指出这一概念包括把感情投射到对象中去，而"Anschauung"（直觉）一类的词却不一定有这种意思。此外，在同一方面，他还急于想说明审美的"Scheingefühen"（形象感觉）——即美所唤起的、虽然是理想的和非个人的但却是实际存在的感觉——的性质。这一讨论也是清晰而有益的，因此不能宣布是多余的，虽然它实际上只不过是用有条理的方式把亚里斯多德所指出的、经过莱辛和伯奈斯解释的、关于"恐惧情绪"经过"怜悯情绪"而理想化的论点以及关于审美情绪起因于自我扩大为人类的论点，加以发挥而已。

ii. 各种程度的美以及丑　　审美哲学逐渐趋向一个总的结果，按照我采纳的理论，它也不能不逐渐趋向这样一个总的结果。尽管我觉得我不能不对哈特曼关于美学演变过程的看法提出批评，他以理智的形式抓住了这种总的结果，却是无可否认的。 429

a. 形式美的各品级　　他系统而完备地阐明，"形式美"只不

① 《美学》，ii. 22.

过是一种有赖于内容的低级美，随着具体的程度要逐渐上升为富于个性的和显出特征的表现力。这种表现力不仅改变了比较抽象和比较形式的表现要素，而且还包括了和利用了它们。他比黑格尔关于对称、重复等等的相应论述更加科学得多和完备得多地有系统地说明了"Concretionsstufen"，(即具体性)的层次。它们包括形式美的六个品级——无意识的形式美，即感性的愉悦性；数学上①和力学上的悦人性；被动的合目的性(例如装饰美中显示的)；同一部分数学和力学形式当然有实质关系的生气；"形式"品级的最后一级是，一切物种中正常的或者说标准的类型。这一切美的要素都被算做形式要素，但是，其中每一种的具体性都比前一种高一级。最后是具体美，或者说是自成一个小宇宙的个性。美作为揭示特征的表现的真正本质就是在这种具体美中实在化的。读者当能明白地看出，在我们探讨审美意识的演变过程时指导我们的、本书第一章中所规定的美的定义，乃是这种品级和层次表的前提。

b. **自然界中之丑**　哈特曼对于丑的问题的处理办法②和夏斯勒的处理办法一样。这个处理办法在自然界中的丑的问题上遇到一个需要加以解决的困难。我要设法用几句话把这个困难加以清除。哈特曼不满足于把相对丑带到一切美中来。他发现实在的丑遍布于自然界。在说明这一信念时，他暴露出他持有一种十分严重的二元论。这同他错误地重视有意识地追求美的目的(如象在艺术中)是相适应的。他说，大自然所以常常很丑，是因为她不追求美；她也常常追求美，那时候，她就美。可是，前一种看法是可

430

① 第112页提到了垂曲线。(指哈特曼的《美学》——编者注)

② 《美学》，ii，142，501.

疑的，后一种看法则是错误的。现在，让我们把这种区别说清楚一些。如果艺术经过有意识的改造和选择，那要更好一些，至少对我们的知觉来说是如此，可是，如果艺术有意识地追求"为美而美"的话，它并不因此就更好一些。美是向感官表现出来的合理性的结果；艺术不追求美，而追求某一特定内容的最好的表现。同样，自然界中的美，即我们通常所知觉的外部世界的美，并不因为自然过程具有简单的因果关系和排除有意识地追求美的目的就有所损益。到这里为止，自然界和艺术是完全相似的。美和丑都是这些具有因果关系的过程不时地以特定方式相互和谐，或者说在我们看来不时地以特定方式相互干扰，因而也妨碍了我们的知觉需要的结果。艺术的有意识性和自然的无意识性因为都浸没在始终对它们起决定作用的特定内容中，因而是相似的，后者不可能有不是由特殊内容决定的外在的抽象目的，前者也同样不可能有这样的目的。

但是，看来，哈特曼却认为后者，即自然，偶而也可能有这种目的。这似乎是一个荒唐的念头。因为，难道自然界在很美的时候，真是在追求美吗？当然不是的。哈特曼真的认为鸟儿和花朵的色彩具有与自然选择无关的装饰目的吗①？这肯定是一种过时的看法。如果可以用类比方法说它们有任何目的的话，它们的目的就是要使呈现这些色彩的物种生存下去；它们的结果是美，因为对我们的知觉来说，它们是引人注目的或和谐的。按照这种无益的二元论，显出特征的美在自然界就完全没有存身的余地了，人们也就不可能在水流、大地、岩石和水气等由力学决定的形式中看到这种美

① 参看格兰特·艾伦(Grant Allen)的《色彩感觉》，第242页。

了。我们必须认定,自然界是绝对合乎逻辑的,因此,乍一看来,始终是美的。个性及其干扰毫无疑问可以在自然界中创造出一种同丑相似的东西来,虽然,我们必须记得,在一切发展中,总是有某种干扰,有的干扰甚至可以称为敌视性的干扰[1]。不过,再现性艺术的主要优点至少有可能在于它带来了一些同我们的能力和知识相适应的限制并且以人为的完备性或具体而微的小宇宙的性质作为补偿。在从理论上探讨我们所选择的自然界的丑的时候,我们决不能忘记我们在知觉时使这种丑脱离了无限的环境。

此外,我们并不承认把美本身当做指南或目的是合适的或可能的,哪怕是在艺术中。这种抽象是空洞的,足以扼杀一切内容。艺术家或自然美的爱好者必须为某种特定的东西所掌握,使得他不能不去欣赏或表现。虽然他是有意识的,而自然是无意识的,然而对他来说,正象对自然来说一样,美[2]不是目的,而是结果。在这里,我们可以看出歌德的一句格言[3]的深刻性:艺术的原则是意蕴,成功的处理的结果是美。这条原则才是指南,结果并不一定是

① 苏格兰枞树特有的美是同它的狰嵘的和断断续续的轮廓给予人的苍劲和肯定十分坚实的感觉密不可分地联系起来的。但是,在隐蔽的地方,这种美观的树木却保留了全部生长得很有规律的枝叉,因此就呈现了一种完整和对称的轮廓。凡是熟悉只有在隐蔽的地方才可以看到的这种稀有景象的人都一定觉得,单棵的枞树虽然这样美观,但是,却很难说有山坡上的伤痕斑斑的老树的那种特色。

② 参看黑格尔的《美学》,序论,英译本,第36页。

③ 就一切抽象的术语来说,由于这些术语也可以当作具体的术语使用,因此在用法上就产生一个困难。一件美,也就是一件美的东西,无疑是艺术家所希望创造的,但是,我以为,这就是说,艺术家心里有一个内容。这个内容在他心里呼号着,要求在某种适合于它、而且早已决定了它的意象的媒介中得到充分而和谐的表现。但是,正因为它是一件美,它也就不可能是美本身。抽象是衰颓的一个肯定的征候。为艺术而艺术是一个愚蠢的念头。我不敢肯定,就它的根源来说,它是否就是所谓柏拉图式的抽象的唯心主义。

目的。哈特曼认为需要把建筑从自由的美的艺术中完全排斥出去。从上述对于抽象目的的看法来看，哈特曼的见解是很有启发性的。

c. 美中之丑　“较低级的美，由于较高级的美所固有的形式法则的缘故，总是要逐渐减小”①。例如，划一的重复消失在对称中；单纯的双边对称消失在一幅画的微妙的平衡中；最高度细致的形式据说同对于比较奥妙的色彩和谐的注重是不能相容的；流畅的或简单的乐音组合不能满足伟大的音乐家才华迸发时的需要；而在绘画和戏剧中，为了充分揭示注重个性的特征刻画的美，也必须离开人体轮廓(所谓希腊式或雕像式轮廓)的标准的种属规律性，或体面的性格的划一性。 432

因此，“丑② 只有在它是美的凝结的工具的时候，在审美上才有存在的理由”。凡是同比较低级的比较抽象的美相比要比较美一些的东西，如果与同一级的别的具体的美相比的话，它就是足以显出特征的。“任何美③ 在自己的一级上愈是足以显出特征，它所丧失的较低级的美也愈多。这就是说，在每一级内部，美愈是足以显出特征，在审美上不可缺少的形式丑也就愈大。”

因此，从技术上来讲，哈特曼似乎认为：(1)在一切美中都有丑，但它不是作为丑而存在，而只是作为美的一个要素而存在；(2)一切丑都只是相对的，因为它是“一个本质上符合逻辑的世界中的逻辑性的表现”④。它在最高的一级上，即在富于个性的一级上，

① 哈特曼：《美学》，ii. 217.

② 同上，219.

③ 同上，200.

④ 同上，256.

以不同的方式得到“克服”，因而也就产生了哀情、喜剧、悲剧和幽默等美的变异。

（1）美中无丑　　因此看来，通常参与美的丑只是我们不妨称之为表面上的丑的东西，换言之，只不过是乍看之下使毫无经验的知觉感到吃力的一种相对的复杂性或狭隘性而已。看来，在一个能够正确欣赏的人看来，它在事实上永远不作为丑而呈现出来。这一理论表面上与罗森克兰兹的理论形成极端的对立，但是实际上并没有很大差别。一般来说，我们不妨把这一理论看作是真正的美的广度和深度的确凿证明。随着个人和种族的教育从注重形式表现力走到注重显出特征的表现力，在这种美当中，力量和意蕴起着愈来愈大的作用。

不过，如果更详细地考察一下的话，这种观点就引起一定的怀疑。有力量而确定的东西有时并不表现为一个隐蔽的矛盾，即作为局部并不骗人地以整体自居。在这样的时候，这种有力量而确定的东西是不是应该称为丑呢？罗斯金先生[①]有一次说，真正的想象力的特色在于，它能够用一些孤立起来错误或丑恶的意象来创造出一个正确的或美的整体。但是，后来，他又改变了表达这一观点的字句。事实上，事情是很明显的：每一个确定的要素放在一个不适当的环境中，都可以很容易地变得不合乎逻辑。因此，显出特征的美的一切特点都是潜在地丑，愈是这样，它们也就愈能显出特征。

随着具体性的等级愈高，必要的丧失说也就愈是可疑，还可以引起严重的误解。附加在严重畸形的面部或身材之上的精神表

① 《近代画家》，ii. 148以下。

现力，的确有一种魅力。但是，如果这种理论的意思是说这就是特征的标准类型，这个理论就是错误的。真正的丑，美的骗人的倒错，并不是特征的一个本质要素，虽然特征在最后不得已时连这个也能够加以克服。不过，表现可以是高贵的肉体的“花朵和朴素的枝叶”，正象它可以是高贵的心灵的“花朵和朴素的枝叶”一样。象在歌德或伯里克里斯的头部一样，它可以是一种从全盘都安排得很巧妙的结构中产生的生气的自然强化。按照个性化的要求离开雕像式的规律线条，也可以——我并不是说总是要——带来一些比“属”类型所规定的更富于形式美而不是更不富于形式美的线条和色彩。

整个的一系列品级也是这样。重复在进入对称中的时候要发生变化，这是很明白的事情。它还要有所损失，这就不那么明显了。双边对称在进入滕纳的一幅风景的平衡中的时候要发生变化，这是很明显的事情。但是，它是否消失，这却是一个值得争论的问题。我不想用辩证法来讨论变化和消失的意义这一纯逻辑的问题，因为就美学而论，这是纯用字的问题。我只想指出，这个理论似乎完全没有注意到这个问题上的真正线索和关键，即表面上的丑为单纯美的组织和脉络所完全渗透的问题。今天引起我们注意的问题不但在于丑怎样参与美，而且在于美怎样参与丑。事实上，如果我们对“凝结的层次”理论有正确了解的话，这个理论也是这样要求的。不管大师们的伟大作品由于其复杂性、独创性或深刻性，是怎样地新奇或困难，只要这些作品不为过多的装饰性脉络压得喘不过气来，装饰性脉络在这些作品中通常就比在比较渺小的作品中更加辉煌，更加和谐，在美的细节方面也就更加丰富。有人 434

发表过一部专著，来论述我国国立美术展览馆的伟大绘画中所描绘的长袍上的那种图案，而这些图案也的确配得上有一部专著来讨论它们。有哪位装饰家画出过丁托列托[①]笔下的那样一件天鹅绒长袍呢？有哪一位装饰家用大理石雕刻出万神殿东面山形墙上的雕刻《命运》中所描绘的衣着那样的线条和衣褶呢？这肯定是世界上最美的一块大理石。有哪一位芭蕾舞剧的作曲家在旋律的丰富性方面能够和贝多芬相比呢？在田尼生[②]的最秀美的诗篇中有什么诗句在纯粹声音和节奏的美方面能够和乌格林诺[③]口中的饥饿之塔的故事，或普罗米修士的痛苦的言语或麦克佩斯的绝望的言语相比呢？

一切个性化都是形式美的单纯丧失的论点是无力应付象这样一些问题的。正是由于认识到具体的特征刻画尽管整个来说是困难或可怕的，然而却能使形式美的绝对无可争辩的要素发挥更大的作用，而不是更少的作用，我们才第一次想到要推测它在美的世界中的真正地位。虽然在英国的普通的鉴赏力看来，前拉斐尔派艺术家的绘画仍然是丑的，然而，罗斯金先生告诉我们，在批评家所抨击的各条中，有一条就是他们的具体画作中的透视法。在这里，终于有了一场是非很明白的争论。罗斯金先生对这场争论表示了他的态度。他象他所设想的一样确凿证明，在纯正确性的问题上，批评者是错了。这样一个证明只涉及形式美各要素中的低级的关系，因而就为这样一种看法铺平了道路：到现在为止很正确的前

① 丁托列托(Tintoret，1518—1594)，意大利画家。——译注

② 田尼生(Tennyson，1809—1892)，英国诗人。——译注

③ 乌格林诺是但丁《神曲》中的人物。——译注

拉斐尔派的艺术毕竟也可以有某种美。

在这整个问题中，同我们有关系的实际上是美感的扩大，由于这种扩大，美感的人所熟知的和形式的基础不是缩小了，而是扩大了和巩固了。如果哈特曼的意思只是说画家可以取得雕刻家如果轻易去尝试就是发了疯的那种成就，这是我们早已知道了的事。如果他的意思是说，画家由于自己的作品比较复杂，因而要丧失雕塑的平衡和和谐①，我们就要说，不，我们不能得出这样的推论。我们不但要指出雕塑美的丧失是由于向绘画和音乐过渡的缘故，而且要指出具有更深刻和更广泛的意义的一点：一切真正的特征刻画都能够参与美，而不必从本质上丧失人们一向视为美的品质。 435

（2）实在的丑　究竟是不是有一种不可克服的丑，究竟是不是有某种丑是绝对的，有某种仅仅是相对的，或者所有的丑都仅仅是相对的，这看来是涉及程度上的差别最后过渡到种类上的差别的问题之一。但是，需要决定的重要问题是这样的：同丑相当的那种不合逻辑性并不单单是矛盾，而只是被骗局或混淆掩盖起来的矛盾。矛盾揭露出来也就是得到了调和；混淆，以积极的存在物面貌出现的矛盾，才是唯一的真正的假象。因此，我们所担心的、为健康的知觉或艺术的"特征"所不可克服的丑，并不是狭隘的

① 在这里，可以提出一项异议。如果绘画具有雕塑所具有的全部特点，而且还要多一些的话，那么，在绘画已经发展起来以后，我们为什么还关心雕塑呢？在音乐已经发展起来以后，我们为什么还关心绘画呢？我以为，答案是这样的：所谓"更多的东西"实际上是比我们所需要的更多的东西，因此在某种意义上也是欠缺一些东西。这种"欠缺"并不决定于一个要素的消失，而决定于两个要素的不可分割的融合，其中一个要素本身可能是我们合理地希望得到的。我们还可以指出，自从绘画和音乐象雕塑和绘画以前一样分别达到各自的最高发展以来，雕塑和绘画从来没有占据完全一样的地位。

东西，粗犷的东西，可怕的东西，奇异的东西，或哪怕是本来面孔被坦率地和有力地揭露出来的恶毒的东西；既然它们表面上的丑被明白地描写出来，这些要素也就变成美的变异。我们必须到赝牌美中去寻找最高度的不可克服的丑。这种赝牌美是由于在有意识的描写中，即在艺术中，把目的和感觉混淆起来而产生的。我们将在当作哀情表现出来的感伤中，在当做柔情表现出来的女性气中，在当做优雅表现出来的纤弱中，在当做华美表现出来的俗丽中，在当做有力表现出来的畸形中，找到这种赝牌美。较低级的赝牌美，我们可以在人类的功利主义的作品中找到，不过，并不总是把这些作品本身当做丑的东西看待，除非它们呈现出一种没有任何兴味或生气的、模仿出来的装饰外观，或者——如象在不谐和的声音和色彩中——带来了一种没有任何审美联系的人为确定性，但是却以它们的简单的抽象形状和不分等级的色彩造成一种要素来干扰外部自然界的微妙而有多种等级的内容。在外部自然界本身中，很难按照这一标准宣布任何东西是不可克服地丑，例外的或许只有那些说明在较高一级的存在形式内部有一种异己生命在耀武扬威的变态个性。一般地来讲，难道不可以说植物的凋零是美的或可以容忍的，动物的腐烂是丑的吗？我们还必须指出，在人身上，精神可以克服变形。一个受伤的动物很容易是丑的，垂死的纳尔逊① 却具有英雄气概。

我以为，哈特曼对消极的东西和虚假的东西的区别，或矛盾的东西和混淆的东西的区别，没有给予重视。因此，虽然他大力坚持特征而作出有益的贡献，我却不能认为他完全明白由于坚持特征

① 纳尔逊（Nelson，1758—1805）——英国海军名将。——译注

的缘故，对于形式美的感觉需要有怎样的扩大。我要再说一遍，在伟大的艺术中，整体往往会使没有训练的知觉感到震惊，各部分却是我们首先看出具有形式美的东西。

在结束这个问题时，我可以补充指出一点：哈特曼有一件事情做得很好，那就是，他明确地断定，丑和恶之间绝对没有联系，只有一点除外：它们是一个根本的合理性内部同一表面上的不合理性在不同世界里的反映。我们说过，美是象征性的，而不是模仿性的，因此，总是要走到同它并列的道德的形式背后，达到艺术和道德分别以自己的方式加以处理的事物的灵魂深处。

iii. 各门艺术的分类　“我们把艺术的分类[1]建立在审美形象(Schein)的分类的基础上，这样，我们就可以从这一情况的性质中求得艺术的分类法。根据审美“形象”的分类，很明显地需要把艺术分为知觉的艺术和想象的艺术，然后再实行第二级的三分法。因此，我们首先必须把自由的艺术（不自由的艺术包括建筑和‘小型’艺术，那完全要另行分类）分为知觉“形象”的艺术和想象性“形象”(Phantasie-Schein)的艺术两部类，然后再把每一部类分为三小类。这样，我们首先得到知觉艺术和诗歌艺术之间的区别，以此作为第一级的对比。根据这一区别，诗歌得到它应有的理想的地位——较高级别(Potenz)的艺术。但是，此外，我们又得到各门知觉艺术和诗歌各品种的两个平行序列。这两个序列的艺术各各相互对应，如造型艺术同叙事诗相对应，音乐同抒情诗相对应，‘模拟’艺术（表演和模拟舞蹈）同戏剧相对应。”　437

① 哈特曼：《美学》，ii. 625.

“抽象名称的爱好者在知觉的艺术和想象的艺术这个第一级的两分法中找到谢林的实在的艺术和理想的艺术的两分法的真理，会感到高兴，拥护辩证法的三分法的朋友们在两部类的第二级的三分法中找到客观、主观和主观-客观三个小类，也会感到十分满意。此外，知觉艺术的第二级的三分法还反映了静止、变化与运动，或者说空间性、时间性和空间-时间性，或者说眼中形象、耳中形象及二者的结合这三者之间的区别，而在再现性想象(reproduktiven Phantasieschen)的各门艺术中，第二级的三分法却至少反映了有关的各要素的优势或平衡。最后，在这两部类中，第二级的三分法都反映了知觉的优势、感情的优势和两者的平衡。一眼就可以看出，供朗诵的原始叙事诗由于具有造型的和色彩的生动性，同造型艺术是相似的，正象供歌唱的歌同音乐是相似的，供上演的戏剧同‘模拟’艺术是相似的一样。经常有人详细地指出和鼓吹这些相似的现象和平行现象，今天要由我来把这两种现象结合起来，确是绝对无法理解的。”

“最后，我们还需要回答这样的问题：在审美价值上，各门复合艺术和各门简单艺术的关系怎样？在这个问题上，有两种极端的观点。一种观点认为复合艺术毫无可取之处，因为复合艺术的每一要素的自由而独立的发展，都要受到这一要素和其他要素的关系的妨碍，另一种观点认为，简单的艺术只是达到总体艺术作品的台阶。这种观点还认为，艺术作品只有在总体艺术作品中才能按照自己的理念真正地实在化。象通常一样，真理存在于两种观点之间。由于复杂艺术能使简单艺术成为多余，所以，简单艺术不能代替复杂艺术。按其抽象审美价值来判断，‘模拟’艺

术[①]在艺术体系中的地位肯定高于片面的静止和变化的艺术（即 438
造型艺术和音乐!），因为前者用综合的方法超越并吸收了后者，但是，这一事实并不能取代后者的实践，或使其变为多余（多好心呀!）；诗歌用综合的方法超越并吸收了各门知觉的艺术，在审美价值上肯定高于它们，但并不因此而消灭造型艺术、音乐和'模拟'艺术的存在理由。四元复合艺术在抽象的审美价值上肯定高于三元复合艺术，但又并不因此要求歌曲、圣乐、芭蕾舞或舞台剧完全让位于歌剧。正象这些一样肯定，一般来说，简单艺术也一定在要在复合艺术旁边保留自己的地位，虽然就抽象的审美价值来说，后者在艺术体系中占有较高的地位。"

我必须马上指出，这真是一种发了疯的方法。假定在比较音乐的能力和绘画的能力或比较绘画的能力和雕塑的能力时，"超越和吸收"一语有意义的话（如果我们对它作合理的解释，它是可以有意义的），事情是十分明白的：象这样地把几种艺术的能力或品质融合在一种单一的想象媒介或类型（象同颜料相比的声音）的性质中，这同在一个复合的作品的几个可以分开的侧面中合并使用不同的媒介，从而使几种艺术的能力机械地结合在一起，是毫无相似之处的。我所以引证整个这段话，是因为这段话把哈特曼的见解归拢在一起，引用起来很方便，并且说明了极端的华格纳派影响会产生怎样的荒谬结果（我不是说华格纳本人的理论著作，因为他的理论著作我是不熟悉的）。任何人只要对任何一门艺术有真正的感受，都不会写出这样一段文字来。

这种划分原则及其结果同夏斯勒的划分原则及其结果，大致

① 参见前面原书（即本书边码）第422页关于冲突原则的论述。

是一类的，在确定双重序列，忽视材料及其给人的启发①，忽视装饰性艺术或“小型”艺术（就哈特曼而言，除此而外，还应增添一条：对建筑给予很低的地位），插入“模拟艺术”赋予很高的地位，把诗的各种传统体裁同别的艺术形式对应起来等方面，也应受到同样的批评。不过，哈特曼尝试讨论了比较近代的诗歌艺术形式，如剧体抒情诗②。他对这种诗的性质作了持平的解释，但是却又用通常的公式把它看做是向戏剧的过渡。而实际上，这种诗同戏剧是完全格格不入的，因为它本质上是一种侧重个性的特征刻画，就我们现在所知，同在一个可以实地上演的剧本中把各种人物结合在一起的倾向，是不能相容的。对于整个体系的最高峰“四元结合”，我们已经在前面提出过批评。这些结合的难题同翻译的难题十分相似，问题在于同一观念的各个方面在不同的媒介中可以在多大程度上得到充分而谐和的处理。除了少数凑巧或非常容易的情况外，从一种艺术的语言翻译成另一种艺术的语言是一件毫无希望的事情。有时候，纳入一种媒介中的同一内容可以通过启发，毫不勉强地被人移植到另一种媒介中，那时就会产生一种伟大的结合③。但是，两个伟大的艺术家心心相印的范围，或同一艺术家——不管多么伟大——可以得心应手地控制两种不相干的媒介的范围，必然是很小的。这个范围的界限也就是复合艺术的伟大作品的必然界限。事实上，哈特曼就把真正的复合艺术从真正的艺术中排斥出去。建筑的气势单纯而又富于有机味道，体积这样庞

① 在第552页只是提了一下，未加以进一步的利用。

② 《美学》，第740页以下。

③ 如贝多芬利用《喜悦赞美诗》就是。

大，它同生活的欢乐和需要的相互关系是这样密切而又朴实。然而，在建筑中，却能够不仅把许多工人，而且把许多工种的工人聚集在一起，自愿地和顺利地创造出一件艺术作品。建筑的确是一种复合艺术的真正典型。

现在，我们已经看到伟大的唯心主义者的遗产怎样在一些能干而又博学的人们手中在方法上完备起来。他们认为，从反对早先的具体唯心主义的"精密"派学者那里，把成套的精密科学和形式主义借用过，是很好的。这种想法也是很正确的。问题得到更明白的阐述，形式美的理论得到更有条理、更详尽的阐释。在审美创作的每一分支中，只要查一查后期系统著作家的详细著作目录，都可以找到一些有见地的见解。

但是，随着方法上的完备化，随着比较开明的见解得到公认，繁琐哲学也乘虚而入。生活的气息失去了。对于新颖的热爱变成 440 了标新立异，同哲学家的气质不能相容的急于发现的愿望表现为徒劳无益的反复分类和再分类。

唯心主义的方法论的探讨者，在精密美学家的帮助下，求得了十分清晰的有条有理的分类法，养成了简单明瞭地叙述自己的学说的习惯，此外，还充分认识到美的地位和意义，懂得美不同于启迪，不同于娱乐或感官满足，不同于模仿，也不同于单纯的形式装饰。这一切成果都是不会再失去了。但是，从这样完善起来的内容和表现理论中，内容又在某种程度上偷偷溜走了。这也许只是民族的偏见，但是，我认为这也是有充分根据的信念。正因为如此，我才转向英国，来寻找内容和表现之间的纽带的苏生。直到英国博物学家的天才使得我们对于有机界的看法面目一新以后，我

们才认识到普通哲学中的德国唯心主义的真正价值。同样，要到英国艺术和批评界的直接鉴赏力使德国美学的创立者的研究成果焕然一新的时候，人们才会领悟德国美学的精神。我打算在下一章中对这一情况作一十分简短的叙述，以结束本书。

第十五章 内容和表现在理论上重新结合的开端

1. 近代英国美学的哲学条件　从前面，我们有理由认为德国的美学理论是促成德国唯心主义诞生的有效酵素，而德国的唯心主义马上也就作出了反应。英国思想界走的是一条不同的道路，它依靠足资补充德国而又不同于德国的资料，在美学上取得了相应的成就。

这两个运动相互之间很少直接接触。从一七九〇年的艾利森到十九世纪中叶的穆勒、斯宾塞和贝恩[①]，英国心理哲学坚持自己的道路，把审美效果主要归因于联想，并且提出了一个真正的难题：在联想中，什么东西具有偶然性，什么东西又不具有偶然性？它几乎没有超出博克成就的范围。真正的英国美学并不是从哲学中间诞生的，也不是从哲学家中间诞生的。它只是通过罗斯金先生同艾利森和博克的消极接触受到哲学的一点影响。只有赫伯特·斯宾塞，象我们在前面所说的[②]，才对美的自发性理论和精力节约的理论有真正的贡献。就精力节约理论而论，他肯定是费希纳的前驱，而且他还独立地证实了韦贝尔兄弟的研究成果[③]。另一方面，斯宾塞关于音乐起源于声乐的理论，连一个真正的问题都

---

① 贝恩(Bain,1818—1903)，英国心理学家。——译注

② 参看前面原书(即本书边码)第386页。

③ 参看前面原书(即本书边码)第386页。

不能解决。为了便于论证的缘故，我们姑且假定，人们最初是通过噪音领悟音乐的美的。但是，这也不能对构成噪音本身的那种音乐表现力的条件，提供任何说明。片断的和局部的东西，虽然从时间上来说出现在先，但却只能用系统的东西来解释，而不能用局部的东西来解释系统的东西。既然噪音的抑扬顿挫有音乐表现力，它的美就有赖于音乐的各种关系。这种关系的效果，就其范围来说要远远超过噪音的抑扬顿挫。

442 德国哲学，早于我所要探讨的英国美学。在其发展的过程中，我认为很少联系。即使有联系，也是消极的。通过柯律治① 和卡莱尔② 渗透进来的思想，到底对罗斯金先生有多大影响，这是我无法回答的一个问题③。但是，在我看来，他一生的研究成果并不需要用任何这样的影响来解释。产生更有力的作用的是另外一些条件，而这些条件都不是从哲学家当中产生的，也不是从大学中产生的。

2. 时代的一般影响　象卡莱尔所说，法国革命同歌德一代的学术工作具有一种奇异的相似之处。法国革命，在许多方面都标志着，而不是创造了一种巨大的不安的力量。我们的岛屿由于半岛战争而陷于与世隔绝的状态，但也感受到总气氛的影响。我将对构成我们的“近代美学”资料的那些条件，逐一加以列举，而不想对它们加以分析。

a. 古物　我们记得，文克尔曼抱怨过在文艺复兴时代死灰

① 柯律治(Coleridge,1772—1834)，英国诗人。——译注

② 卡莱尔(Carlyle,1795—1881)，英国历史学家。——译注

③ 我以为科林伍德先生把联系的可能性夸大了；参看《罗斯金的艺术教学》，第16页。

复燃的鉴赏风气的影响下，有许多有价值的古物被源源不断地运到英国来，珍藏在英国的乡村别墅中，而且，英国象其他国家一样渴望捞得一份赃物。在一八一五年以前，大英博物馆内没有任何公元前五世纪的希腊作品。就在那一年，有过一场现在谈起来是很有趣的讨论①，它再一次说明人们喜爱的对象怎样从比较不重要和年代较晚的古物逐渐变为比较重要和年代较早的古物。在一八一五年，大英博物馆已经搜罗到埃尔金的大理石像，大约在同时还搜罗到菲加雷亚饰带。从那时起，就搜罗了不少公元前六世纪，四世纪和三世纪的作品，把这几个时期的空白填补起来。学者们的眼睛对于文克尔曼当年神奇地猜中的各阶段的美的真正价值和

443

① 我从 1892 年 3 月份《U. E. 杂志》(U. E.，可能是 Europe 的缩写——编者注)上刊登的塞勒斯小姐的一篇讲演稿中摘录了一段关于这个问题的记载。

"埃尔金勋爵曾经一再地向政府表示愿意出售大理石像。政府则根据艺术家的判断，尤其是'鉴赏家'佩恩·奈特先生的判断，一再地拒绝购买。不过，奈特先生在这件事情上的偏颇的行动是可以原谅的，因为我们记得，他后来遗赠给大英博物馆不少美丽的铜像和其他物品。到 1815 年，由于意大利雕塑家卡诺瓦(Canova，1757—1822)十分欣赏这些大理石像，政府才霍然醒悟，并成立了一个委员会，来重新考虑购买事宜。海顿自己的传记中关于最后一场斗争的记载是值得一读的：——

"委员会开始开会。在英国艺术家方面，邀集了皇家学会会长韦斯特、劳伦斯、诺勒肯斯、弗拉克斯曼和韦斯特马科特；在鉴赏家方面，邀集了佩恩·奈特先生、阿伯迪恩勋爵、查尔斯·朗爵士、法恩巴罗勋爵和七位别的人。埃尔金勋爵的主要证人是W. 汉密尔顿和海顿。

"埃尔金勋爵和海顿两人对委员会的第一次会议，印象很好，但是，很快地，委员会就露出了真面目。'委员会对于那些提供有利证明的证人都是草草地讯问一下，对于反对方面则是十分重视和尊重。在专业证人当中，诺勒肯斯说这些大理石像都是'漂亮的东西'，韦斯特马科特说这些大理石像都是'好东西'。弗拉克斯曼说，这些大理石像是'他所见到的这类东西当中最优美的东西，不过他却喜欢好景厅的阿波罗，而不喜欢忒修斯像'(愿上帝宽恕他！)。钱特利说：'它们符合于宏伟风格的大自然。'韦斯特在赞美它们的时候显得软弱无力，但是，劳伦斯却勇敢地为它们仗义执言。他说，他认为它们'是最崇高的艺术风格的范例，对艺术，特别是对历史画，有极大重要性'。佩恩·奈特先生是同等地坚决。他说，兰斯多恩勋爵收藏的维纳斯像或墨丘利像'每一件都抵

顺序，也熟悉起来。

444　b. 科学　《近代画家》第一卷和穆勒的《逻辑学》在同一年（1843 年）发表，这是一个值得注意的事实①。现在，没有必要再引证本世纪科学精神成就的历史了，因为，我希望，这段历史的梗概是"三尺童子"都熟悉的。为了我们的研究目的，我们可以笼统地说，这段历史的结果是认识到在整个人类可以达到的宇宙中都存在着合理的体系。在美学理论方面，我们尤其可以指出这个运动内部的两种倾向。第一，这个运动使自然界同人更加接近了，它使人类看到了，人类自己的智慧既反映在自然界的因果关系上、又根源于自然界的演化中。第二，这个运动揭示出，一切现象——无机现

得上'埃尔金勋爵的收藏品中的'两件东西'；忒修斯像是'赝品'；其他的'东西都很差'。阿伯迪恩勋爵和他的朋友们也持大致一样的论调。后来，就轮到听取埃尔金勋爵的专业证人海顿的意见了。有三天时间，委员会以一个又一个的借口不让海顿提供证言。最后，在第三天下午，他们指派一名委员，即议员班克斯先生通知埃尔金勋爵：'由于对佩恩·奈特先生有所不便，不准备听取海顿先生的意见'。

"在这次挫折之后，海顿不但因为个人遭到失败而痛心，而且担心这个国家可能终于失去了这一批大理石像。因此，他写了那本题为《评宁可接受鉴赏家的判断，而不肯接受专家的判断》的著名小册子。在这本小册子中，他无情地揭露了当代鉴赏力（尤其是佩恩·奈特的鉴赏力）的错误，然后又发表了为这批大理石像仗义执言的不朽的辩护词。他最后慷慨陈词（他的激昂慷慨的词藻是当代全部夸张文体都无法与之媲美的），说我可能具有的全部艺术才能都应'归功于这些神圣的东西。'我每次走到这些珍品中间，都不能不对其中包涵的伟大的艺术精神表示敬意。我天天感谢上帝叫我在这些珍品运来的时候还活在人世。我今后还要天天感谢上帝，直到我的生命结束时为止。这些珍品宏伟壮观的美名将犹如一阵大风吹遍各处。随着时间的推移，它们的名声会愈来愈大。现在还处在野蛮状态的各民族，现在还没有诞生的各世纪将依次为它们的如雷贯耳的名声所唤醒，并且在它们的和谐的熏陶下，培养起优美的情操来。来自世界各地的最偏僻的角落的朝香者会来向它们朝拜，并为它们的美所陶醉。"

"这番雄辩之词使反对者哑口无言。大英博物馆终于购买了这批大理石像。但是，海顿，这个可怜的人，却为自己的胜利付出了昂贵的代价。他揭发了那些人的无知和错误判断，因而招致了他们终生的仇恨和迫害。"

① 科林伍德的上引书，第 20 页和 76 页。

象，有机现象和人类的现象——都有肯定而明确的特点。这些特点一方面在这些现象身上留下了各自的个性的烙印，另一方面，又揭示出这些现象作为贯穿在宇宙中的各种复杂力量的会合点，各自形成一个小宇宙，相互之间又有什么关系。在这后一问题上，查尔斯·贝尔的毕生研究成果①为达尔文关于这个问题的研究铺平了道路。贝尔反对艺术中抽象的理想，而倾向于人类面部和形体的表现力的因果理论。地质学的整个成果以及按照自然选择的原则②进行研究的各门有机科学的整个成果都证明了这种因果理论。还有人证明连动植物身上的色彩现象都在因果体系中发挥了自己的作用③。在最后这个问题上，人们不能不想到，要弄清色彩差别的意义，或许不仅要假定波长和颜色有联系，不仅要追问一下按照这一假定有机体怎样由于拥有这种或那种反光表面而受惠，445 而且要把这种联系本身当做一种在进化过程中由因果性所必然决定的关系，来加以研究。可以设想，把地球上最常见的波长④看做

① 如《关于表现的解剖学和哲学的讲演》，第一版，1806年出版，1840年改写（乔治·贝尔父子公司1880年出版）。值得注意的是，在这部著作中，他对奥拉孔的所谓沉默所作的解释，同歌德的解释一样（歌德是从他那里得到那种解释吗？），也就是说，他们都认为：按照拉奥孔身体的姿态来说，他是号叫不出来的。他所竭力反对的佩恩·奈特的见解说明奈特对莱辛毫无所知。奈特实际上是说，任何悲剧家如果让主人公在受到致命创伤时号叫，就必然要使观众大笑起来。我必须承认，那部描写阿伽麦农临终时号叫的作品，在我的记忆中，的确有一回引起了人们的微笑。奈特对这部作品似乎毫无所知。

② 当然，一直到罗斯金先生的研究工作开始以后很久，才公布了这条原则。《博物学家的航海》一定是和《近代画家》及穆勒的《逻辑学》同年问世。第二版所标的日期是1845年。

③ 参看格兰特·艾伦关于《色彩感觉》的论著。

④ 参看格兰特·艾伦上引书中关于在进化的早期绿色在地球表面上占有统治地位的论述。

是绿色而不是红色，是有某种好处的。只有以太的波动是给定的。就我们所知，相应的感觉是可以改变的。

c. 浪漫的自然主义　在人们用科学方法揭示出世界对理性有所反应的同时，作为一种补充，人们也异常迅速地产生一种信念——席勒所说的感伤的意义上的信念——，认为世界对感情也有所反应。单单从卢梭、歌德和索绪尔起，经过华滋华绥，到罗斯金，再到近代的或好或坏的多愁善感的旅游家为止，把他们的游程加以记载，都是值得的。随着旅游家的产生，也产生了野外地质学家和野外植物学家，而且随着这些人的产生，还产生了风景画家。新的文艺复兴是通过华滋华绥、滕纳、莱尔[①]和达尔文在英国诞生的，而不是通过文克尔曼式，莱辛式或席勒式的人物，在英国诞生的。我们国家与世隔绝的状态同这种遗世独立的态度是有关系的。任何人读到歌德童年时代的故事，都不能不看出，法兰克福的帝国的露天表演对他的想象力产生了多大影响。这种露天表演就是他继承的有形的有机传统。这种历史观念和对于历代宗教和哲学既采取同情态度、同时又采取批判态度的精神，都是我们思想界的领袖人物所缺乏的。有些人采取同情态度，但却不采取批判态度；有些人采取批判态度，却不表同情。然而，从华尔特·司各德[②]的时代起，我们的感伤就带上了历史色彩，人们对哥特式建筑和"小型艺术"也有了一种新的感受力，也有人尝试向我国人民介绍其他时代和其他国家的艺术和手艺，不管这种尝试的方向在有些方面多么不对头，而且，在"拉斐尔前派兄弟会"开始了自己的事

① 大家一定记得，莱尔（Lyell，1797—1875，英国地理学家。——译注）是《英国湖泊导游》一书的作者。

② 司各德（Walter Scott，1771—1832），英国历史小说家。——译注

业、卡莱尔的声音被人们听到的时候，那种在科学的旗帜下征服了学术界的彻底、大胆和富于深刻洞察力的精神，又开始在艺术中的 446 浪漫自然主义旗帜下改组感的世界了。因为，我必须再说一遍，在正常情况下，就广阔的范围而言，浪漫主义和自然主义本来就是一回事。近代人对于外在大自然的渴望，同近代人对于象征主义，对于性格和对于激情的热爱，具有同一的根源。它只是一种同浪漫主义相对立的、既是好色的又是道德主义的、准科学自然主义①又是一种同自然主义相对立的、同对于真正的激情的感觉相去甚远的、常见的浪漫主义情绪。

d. 民主精神　读者决不应该认为，如果我用最简短不过的几句话指出，在这一切现象背后和这一切现象内部，都有一种不断增长的民主团结的精神在发挥作用，我就是离开了正题。在英国，我们并不是借助希腊人的哲学启示获得这种精神的；这种精神是由于一些复杂的原因产生的，其中包括科学的破坏作用，而且更深刻地根源于欧洲和本国的当代环境。这种精神把我们的兴趣引向希腊②，而不是把希腊引向它本身。"理性和自由的口号"③以及人

① 从事艺术批评家的工作，不是我的任务。哲学家的工作是在哲学家看到最好的批评见解的时候开始的。但是，我也不妨呼吁读者们判断一下：是不是可以说人们总是发现三种反审美的艺术倾向（"科学"倾向，道德主义倾向和不纯的倾向）结合在一起。当然，一位艺术家可以有很大的天才，然而他在自己的艺术中又总是受到产生这些结果的某种理论的束缚。

② 我指的是真正的希腊思想、政治和美。拜伦、雪莱和济兹对希腊的热爱无疑地形成了一条通过欧洲政治到达当代精神的桥梁，但是，我以为，这在散播对于希腊古代文化的真正感受方面没有产生多大作用。济兹完全是靠古典辞典学会希腊文的，这一事实很能说明艺术推动力和学术之间的联系。格罗特（Grote，1794—1871，英国历史家——译注）的《历史》显然是政治同情的结果，他相信，雅典人是靠了改革法案有所进步的。

③ 黑格尔的《书简》。

人都可以过一种合乎人性而美好的生活的理想，在英国并不象在德国那样，是通过教授和学者同古代文化和历史传统的联系，通过在大学占统治地位的哲学，得到普遍宣扬的。相反，这种口号和理想是由政治和社会改革家，抽象的怀疑派哲学家，诗人和文学家，艺术家和研究艺术和历史的专门学者从各个方面详细阐明的。447 因此，社会生活和美的联系长期以来是不明显的。改革家首先考虑的是工业体系和公民权，诗人和哲学家首先考虑的是情绪和知识，艺术家则完全是为了自己的艺术而存在。在所有这些人身上，人类的精神都是一样的，但是它并没有觉察到自身的同一性。因此，在英国，人们可以说是靠了一种事实上的归纳从地下到达生活和艺术、内容和表现相互联系的交叉站的，但是，在英国，人们对这种联系的领悟或许比在别的地方(如在德国)更富于生气，虽然他们对这种联系的解释远远不是那么清楚，不是那么有系统。因为在别处，如在德国，人们是在许多有哲学天才的人物共同从事学术劳动，探索了巨大领域的有条理的材料之后，才认识到这种联系的。

3．内容和表现的综合　过去半个世纪英国最优秀的美学——它主要是罗斯金先生和莫里斯先生的研究成果——的优点和弱点都在于它局限于造型艺术。就我所能判断的而论，过去，从来没有过这样的批评和文学天才同这样明明白白的擅长处理对象材料的技巧结合在一起；但是，另一方面，(我必须一劳永逸地作出一个十分明显的保留，而且我也不需要再提到它)，没有任何一个志在研究整个艺术的人，能够满足于这样的一种理论，它似乎不仅仅忽视了音乐和诗歌艺术，而且言下之意还否定了它们的存在。我这

种批评指的是有人一再重申的一种关于艺术统一理论。这种理论可以理解为等于断言：一旦一种艺术死亡了，那么，一切艺术也就都死亡了。我不怀疑这一观点可以说明一个深刻的真理，我也不怀疑病态的社会状况对美感的一切表现都有影响。但是，在这个问题上，也象在一切其他问题上一样，我们必须把局部现象和反常现象区别开来。形形色色的各门艺术，从来没有在同一时期和同一国家，都臻于完善的兴旺状态，都达到同样先进的水平，这是简单的历史事实。我们都深切知道，各门艺术并不是同时而是依次达到各自的最高峰的。虽然我完全承认，一般艺术的繁荣时期都在那个随着文艺复兴结束的伟大的艺术时代之内，然而我们决不能闭目不看这样的事实：音乐是在我们的批评家所说的艺术传统的统一消亡之后整整两个世纪才获得完备而独立的发展的（风景画大体上也是如此）。可是，尽管如此，至少在造型艺术理论内部，我们的伟大的著作家的研究成果阐明了内容与表现之间的生气勃勃的新联系。他们的成果靠了不期而然的巧合，丝毫不差地证明了德国早期具体唯心主义者的观念，并且弥补了他们的继承者的毫无生气的形式主义缺陷。 448

i. **特征**　　罗斯金先生对于丑的理论处理[①]似乎不够大胆，不可能成为真理。从技术上来说，他似乎持有罗森克兰兹的看法，认为丑永远不可能变成美的东西，然而，为了完备起见，却是艺术所不可或缺的。据说[②]，他教导说，完全在美中生活是不健康的——如果对美作全面的理解的话，这种看法是很可怕的。

① 参看科林伍德的《罗斯金的艺术教学》。

② 同上。

但是，这并不是具有头等重要性的问题。象我们始终坚持的那样，真正的问题首先在于美本身的范围和生气。在这个问题的一个方面，我们得把某种类似一场革命的变化归功于本世纪的英国艺术和批评。这个方面就是我们对于体现为山水风景的外部自然界的欣赏。我们也许还记得，夏斯勒认为风景完全是一个主观心绪的问题，因此，他在他的分类中把风景画当做一个同抒情诗相当的项目。当我们感受大自然的美的时候，我们要把我们的心绪移到大自然的现象中去。从根本的意义上来说，这不能说是不真实的。然而，在这样做的时候，我们可能做得很深刻，也可能很肤浅，可能很自负，也可能很谦卑，可能很愚昧，也可能很有见识。如果我们有眼力，可以欣赏黑格尔所说的"大自然的划一、直接和条理分明的序列"的话，我们就仿佛是为了大自然自身的缘故进入大自然之中，而且只有这样，我们才能在大自然中找到我们的更深刻的自我。我们正是应该把这一观点归功于罗斯金先生不知疲倦地为滕纳的艺术进行的辩护。如果我们说，他象文克尔曼一样给予心灵以欣赏美的新器官，那也不算过分。我们发现，在整个自然界的"特征"这个领域中，歌德、黑格尔和谢林都没有提出什么高明的见解①，虽然他们的理论也迫切地要求树立这一观点。他们所考虑的更多地是个别的形成物、晶体、植物、动物。配合一致起作用的法则和现象的比较大的结合体则很难说在他们所说的特征的范围以内。但是，罗斯金先生却抱着珍惜的欣赏态度指出变化的曲线和渐变的色彩的价值和意义以及土壤和岩石的性质和层次，使通晓

449

① 歌德的形态学所谈的与其说是富于个性的特征，倒不如说是种的特征。

这种表现力的自然爱好者觉得，山岭和平原、悬岩和河道都能象人的面部一样讲出自己的故事。这是完全符合科学精神的，只不过，照我看来，罗斯金先生太过于怯懦，太过于拘谨，不敢要求艺术家进行科学的观察。如果没有智力上的分析，只借助于共鸣的习惯，人们就会这样解释：这些山岭和平原、悬岩和河道都是由不断变化的运动所决定的，并且表现为长生、衰败和抵抗，即表现为合乎法则性和个性。目前似乎没有必要详细论述自然美的一切研究者都十分熟悉的一些论点，但是，为了尽到自己作为历史学家的职责，不把一切工作都留给读者去做，我要引证两段文字，来说明某些物质中的富于特征的表现的美。如果我们能够在这些物质中找到美，我们也就可以随处都找到美了。

"任何一种饱经风吹雨淋的土壤松软的陡峭河岸①，即令不过三英尺高，都有一些可以使细心的观察者十分满意的特色。这差不多就是不断分解的软岩石山坡的摹写本，具有同样丰富多样的特点，受同样严格的结构法则的支配。首先，上面有雨淋造成的波浪形的纹路，还有小小的沟壑，其倾斜的坡度和山中峡谷的坡度完全一样，由此形成的脊岭，其轮廓线也是同样优美，雕凿得同样鲜明而美丽。如果有一块比较坚固的土结或石块的话，它下面的土壤会被雨水冲走，上面的土壤会越积越厚，这样我们就可以看到一个小小的悬岩，顶部形成一条延伸不断的曲线同大的山坡相连，往下面投下一个轮廓分明的暗影。在土壤松软的地方，土壤下部大概会被雨水冲去，因而倒塌下来，结果留下断裂面的残留的锯齿状不规则线条。在阳光下，用眼睛加以观察，这一切情况都可以得到

① «近代画家»，i. 307。

极其美妙而清楚的解释。每一种阴影的色调都表现了某种结构真450理,并证明了整体变得多么对称。如果这一过程长期进行下去,又有植被出来帮忙,使轮廓线缓和起来,我们面前的地面就呈现出许多优美而不规则的曲线。这些曲线无限地多样化,然而又总是彼此有十分密切的联系,彼此融入对方,以致肉眼永远不觉得它们是彼此不相干的事物,永远不想去数数它们,永远不觉得它们彼此有相象的地方。它们不是彼此重复,而是同一系统的不同部分。每一部分如果没有毗邻的部分就是不完美的。”“普通地面的形态上的真实情况同大自然呈现的任何其他的景象完全一样地可贵(让我暂时把以后要论述的问题提前说一下吧),完全一样地美。”“一位真正伟大的艺术家会细心而愉快地对每一英寸经过风吹雨淋的地面都留恋不舍,并使它成为他的创作的最重要的、会说话的、令人愉快的一部分。”

或者,我们还可以再举一个例子:一片自然景致的整个复合体的主要特点可以归纳在一件建筑作品中。因此,这件建筑作品,如果放在有艺术眼光的人面前,就规定了所感知的整个领域的法则。

“一切大大小小的河流①,都有一个共同的特点:它们都向一侧倾斜一点,它们都不能容忍河道最深处正好位于河流中间,如果办得到的话,它们总是有一条可以在上面晒太阳的河岸,还有一条可以在下面纳凉的河岸,它们有一条可以在上面玩耍的布满卵石的河滩。在河滩上,这些河流变得很浅,很可笑,很孩子气。它们还有一条陡岸,可以让河水在下面逗留,变得清澈纯洁,并为未来适当

① 《素描原理》,第263页以下。

的时刻充分集蓄波浪的力量……① 如果桥基深度一样的话，在同一条河流上造两个桥拱总是比造一个桥拱省钱，而且省得多。因此，在水流浅的地方，农村石匠总是造许多低桥拱。在水流变深的地方，要想在河底建桥桩，就要麻烦一些，这时石匠就要把桥拱造宽一些。在水流最深的地方，由于无法在河底建桥桩，他就把桥拱造得最长，使之一跃而越过深水河面，再造一个小桥拱，就到达对岸。当然，桥拱愈宽，也就愈高，不然就不能持久。因此，桥拱愈宽，桥面也就不能不升高。这样，就产生了一般的桥梁格局：最高和最宽的桥拱都靠近一岸，对岸的平坦河滩上则有一系列的小桥拱。通常，陡峭的河岸都紧挨着大的桥拱，而平坦的河滩当然总是紧挨着许多小的桥拱，河流弯曲处的凹面肯定朝着这块遭到冲刷的平坦的半圆形河滩，对面则有一条弯曲的陡峭河岸；如果没有陡峭河岸的话，河流弯曲处也仍然肯定要在桥梁的陡峭的一端侵入到河滩上去。”

451

“这种桥梁事实上是同河流的精神相共鸣的，而且标志着它要处理的事物的性质，因此，乃是桥梁的理想。”

这样理解的特征，把善于共鸣的和理想化的自我进入所象征的世界生命中时怀有的那种感觉的征候都包括在自己的表现中。因此，这种特征完全是黑格尔所说的特征，但是它具有黑格尔的眼睛由于训练不足从来没有能在风景美中观察到的那种丰富性和生气。如果我们把上述阐释所要求的曲线和有层次的平面的性质牢

① 为了我目前的研究目的，我对这段文字的游戏笔法不能不表示遗憾，因为这容易引起误解，但是凡读过罗斯金先生的《移情的谬误》的读者都不会发生误解。有关河道的事实也是人人都熟悉的。

牢记在心头的话，那么，我们就看到了内容和表现之间的富于生命力的纽带的最简单的形态。

ii. 工匠的生命　　在谈到歌德的《德国的建筑艺术》一书时①，我提到过《威尼斯的石像》中"关于哥特式建筑的性质"一章。这一章和讨论同一问题的许多论文，都因为接受了我们应该归功于莫里斯先生的实际设计家的知识和感觉，因而具有了更丰富的内容。因此，在这些论文中，内容和表现的统一就在更高的水平上，用谢林的话来说，就是在更高的"幂"上，得到阐释。在这里，同一性的根源不在于用类比方式获得意义的大自然的因果过程，而在于一个有自我意识的存在物的生命。我们所以必须专门地和强行地联系建筑艺术中的工匠来阐明这种同一性，原因在于，只有在这种艺术（包括"生活中的小型艺术"）中，才有可能尝试把内容和表现分开。任何人都不会提出一种一般性的理论，说剧作家可以只限于设计剧情，而让秘书去写作对话，或者画家可以满足于② 为一幅图提供草图，而让雇员去完成绘画任务。但是，正是由于在这些高级艺术中哪怕是要求获得过得去的成绩都需要有富于个性的才能，因而使得内容和表现的不可分离性成了必不可少的先决条件，所以，在这些艺术中，人们就假定这两个方面是联结着的，而不再加以深究，结果，在理论中，也很容易对这个问题不给予适有的重视。建筑艺术马上则要求给予回答。这是建筑艺术的某种功用所决定的；它主要不是一种再现性艺术；派给工人个人的工作看起来

452

① 参看前面原书（即本书边码）第 306 页。

② 壁画画家的实践和仅仅用陶土进行工作的雕塑家的实践很接近这种工作。他们的工作所提出的问题也和建筑提出的问题一样。

是简单的，局部的和明确的。为什么需要把他看做是一个艺术家呢？为什么一定要说他的意向不是机械地由一个尺度决定，而是自由地由一个内容决定的呢？这是一个极端的例子。我现在用罗斯金先生的话来加以回答①。

"哥特学派的建筑值得钦佩的主要地方或许就在于：它们这样接受了智力低下的人们的劳动成果，结果，从充满了缺陷而且处处显露出这种缺陷的片断中，却宽厚地产生了一个无可指责的整体。""因为工人身上最大的才干如果不伴有很大的误差，就不可能表现出来。大家应对这一点有清楚的了解。你可以教会一个人相当迅速地十分精确地② 画出一条直线，把它刻出来，或者画出一条曲线，把它刻出来，或者把任何数目的给定线条或图形临摹下来或刻出来，你会发现他干的活在同一类活计中是完美的，但是，如果你要求他对任何这类图形加以思考，考虑一下他是不是能用自己的头脑想出更好的图形来，他就会停下来，他在工作的时候，就会犹豫不定，他要思考，十之八九，他会想错，十之八九，在他以一个会思考的人的身份工作的时候，他头一下就会出错。但是，尽管如此，你已经使他成为一个人。在这以前，他只是一部机器，一个活工具。""另一方面，如果你想使他成为一个人，你就不能使他成为一个工具。只要让他开始想象，开始思考，开始尝试做值得做的任 453

① 《威尼斯的石像》，ii. 161—162。

② 由于真正的希腊作品被归入"不自由的"作品一类中，这里似乎在一定程度上忽视了希腊装饰和罗马装饰的极大差别。据说，希腊的线脚曲线是无法用罗盘打线的；而且要把这些曲线临摹下来的话，象这样的临摹肯定要求工人有某些自由的品质。我感到遗憾的是，我在技术上一窍不通，因此没有资格对这个问题作进一步的探讨。参看前面原书(即本书边码)第35页。

何事情，机械式的精确性就马上一扫而空。他的全部粗糙性，他的全部迟钝性，他的全部无能就出现了，但是，他的全部威严也出现了；只有当我们看到云团降临到他身上的时候，我们才能明白他的威严是多么崇高。”“另一方面，如果你过去在古老的礼拜堂前面常常对古代雕塑家的出奇的无知会心微笑的话，就请你再去看看那些古老礼拜堂的正面吧；请再一次察看一下那些丑陋的妖魔、畸形的怪物和那些不合乎解剖学的刻呆严肃的雕像吧，但是，请不要嘲笑它们，因为它们是每一个雕刻石像的工人的生命和自由的象征，其中包含着自由的思想和高度的生命力，是依靠任何法则，任何特许状，任何慈善都无法达到的。然而，这却不能不是今天整个欧洲希望为后代重新达到的第一目标。”

有些读者大概还没有认识到，我们在这里所谈的问题实质上就是继康德之后差不多全部德国著作家都在“天才”的名目下加以讨论的那个问题，这也就是说，那种特有的禀赋——靠了那种禀赋，才能在积极的创作感觉状态中提供理性内容，靠了那种禀赋，一切美的制作品才同一切科学领悟性质的东西区别开来。“在艺术制作品中，精神方面和感性方面必须融为一体”①。总之，联系的纽带在于：正象形式在一个自然过程中表现了法则一样，在人的制作品中，只要没有机器介入，他在手法方面的观念本身会连同其结果，即自动化的活动，表现在他的双手的制作品中。作品揭示了人，人又是观念（体现在感官和感觉中）的化身。这在有意识的制

---

① 黑格尔的《美学》序论，英译本，第74页。黑格尔在论述宝石工人的另一个地方说，宝石工人必须把他的观念体现在（肌肉和触角）感觉中，因为他对他的比较纤细的作品连看都看不见。从某种意义上来说，一切艺术都是这样。

作中就是内容和表现之间的桥梁。一般的著作家对罗斯金先生下了一个评语，说他把美学变成了伦理学。我对这评语大体上不能表示同意。我们所谈的这位思想家当然一点也不关心体系或公式，但是，如果想要对他加以解释，我们必须根据他的理论的总趋势，对他作公平的解释。我在这里也许又提到了我在论述柏拉图时①对伦理学内容和美学内容的本质联系所说过的话。可是，对这种联系加以忽视，比对这种联系在技术上陈述得不正确，错误还要大一些。我认为，罗斯金先生除了在哲学表述上有技术上的缺点以外，大体上是无可指摘的。不过，我也承认，他偶而也有一些说教，是我根本无法为之辩护的。我对这些说教大体上也只能表示遗憾。因为，它们对人们本来不会注意的有害的陈词滥调也要顺便地加以注意。②

454

必须指出，我们在这种对内容的感觉中找到了社会精神和真正的历史精神。在本世纪中，这种精神在各个研究领域都有所发扬。我们说过，在德国，历史的东西导致了美学的综合③；在英国，审美洞察力对历史研究和经济理论都产生了重大影响。

iii. **“小型艺术”中的内容和表现**　莫里斯先生在小型艺术的基础上对表现理论所作的贡献，不象罗斯金先生的广泛的文学

① 参看前面原书（即本书边码）第 18 页关于柏拉图的道德主义原则的论述。

② 任何人都不会去考虑这样话：“一切艺术都是无用的”。这样的话从内容上来说可以追溯到亚里斯多德时代，仅仅因为它有一定害处才值得注意。罗斯金先生则用一种很容易理解的反论反驳说，一切艺术都是有用的。

③ 不过，后者又影响了前者。兰克（Ranke 1795—1886，英国历史学家。——译注）最初似乎是因为看了华尔特·司各德的长篇小说才对历史发生兴趣的，虽然他对小说中的描写不以为然。走在哲学性的美学前面的是包含在浪漫主义学派喜爱的形式中的历史兴趣。

活动那样雄心勃勃，但却具有最高度的批评性质。德国学术美学的弱点始终是忽视了这些小型艺术（柏拉图则比较高明一些），但是，也只是到了讲究方法论的后期唯心主义者手中，象我们所说的那样，对于材料的感觉才完全化为无有，并在艺术分类法中被各种各样从艺术媒介的性质中得出的纯粹抽象的推论所代替。我认为，有些艺术的差别是由于使用陶土、玻璃、木头、金属和石头等材料自然而然产生的，并且还对想象和设计产生了影响。只有从体验到这些差别的朴素经验所提供的观点出发，才能很好地解决"高级艺术"的分类问题。我要引证足够的引语，来说明这种至关紧要的对材料的感觉怎样影响了内容和表现的联系和美的一般定义。

455 "毫无疑问①，你们当中有很多人都参观过那个可爱的南肯兴敦博物馆的美术陈列厅，并且象我一样，对于从人类头脑中产生的美深表惊异和感激。现在，我请你们想一下，这些奇妙的作品究竟是什么东西，又是怎样制作出来的；我在谈到这些作品时所用的奇妙一词的确既不过分，也没有不恰当的地方。这些东西就是古代的普通家用物品，它们之所以稀少，所以受人珍视，原因之一就在这里。当年，它们都是普通的东西，使用的时候一点也不怕打碎或弄坏——当时根本不是珍品——然而，我们现在却说它们是'奇妙的'。

"它们又是怎样制作出来的呢？设计图案是由一个伟大的艺术家——总之，在他不工作的时候，他是一个有高度教养、工资很高、食必山珍海味、住必高楼大厦、衣必绫罗绸缎的人——亲自草拟的吗？根本不是这样。这些作品虽然奇妙，却是由'平凡的人'

① 莫里斯：《艺术讲演集》，第55页。

在平凡的日常劳动过程中制作出来的。我们在推崇这些作品时所推崇的人就是这样。还有，你以为他们的劳动使他们生厌吗？你们当中的艺术家们都深切知道，情况并不是这样；也不可能是这样。我不能不说(你们也不会反驳我)，穿过那些神秘的美的迷宫，以致创造出在南肯兴敦博物馆引起我们的欢笑的奇兽、异鸟和花朵，其间是伴有很多愉快的。这些人至少在干活的时候是很幸福的。我想，他们象我们一样，在大部分日子和一天的大部分时间都在干活。”“我所理解的真正的艺术就是人在劳动中的愉快的表现”①。

“现在来谈谈制作玻璃器皿的类似艺术②。它和陶工手艺大致相仿。在现时代以前③，人们从来没有制作出一件丑陋的或愚蠢的玻璃器皿；考虑到这种艺术的能力，这是不足为怪的。在一个好的工匠的手中，融解的玻璃明明白白地是有了生命，还可以说是在引诱工匠制作一件漂亮的东西。只有当商业上的事业心俘虏了一个不幸的人，迫使他坐在玻璃工的椅子上，旁边放着图案的时候(我想，这种图案一般来说一定是一位盆景师设计的)，才会产生出丑陋的玻璃器皿来。除非我们不再要求成罗成罗(每罗为十二打——译者注)地制作尺寸精确的玻璃器皿，否则，这种愚蠢的行为是永远也无法纠正过来的。如果我要做一些好的玻璃器皿的话，我会把一些好的工匠召集到一起，把我所要的器皿的高度和容量 456

① 莫里斯：《艺术讲演集》，第58页。

② 莫里斯等人的《艺术讲演集》，第195页。

③ 在哈特曼的《美学》(ii，136页以下)中也有很多象这样的论调．但是人们当会注意到，他对欺骗性的装饰的非难，是从单纯的功用性的要求出发的，丝毫没有提到形状等等同匠人的愉快的联系。

告诉他们，或许还笼统地谈一谈我要什么样的形状，以后就让他们尽最大力量去制作。我这番话完全是当真的。以后，随着玻璃器皿一件件从退火架上出来，我会把它们加以分类（那是何等愉快的事情呀！）。我会为其中最好的玻璃器皿付一大笔钱，因为那是值得的。而且我认为其中最不好的玻璃器皿也不会很差”。

“虽然如此①，这些不擅长建筑的种族（中国人是其中的典型）对于这些艺术的确没有全面精通。他们似乎是拿这些艺术来游戏，而不是设法把自己的灵魂灌注到其中去。同都兰族工人比起来，欧洲的或亚利安族的工人虽然笨手笨脚（我的意思是说有很长时间是如此），但是，他们对工作严肃认真，这样就使他们的作品远远超过中国和日本的精巧作品，成为艺术品。正是这种非常认真的态度和加在日常生活用品之上的深刻的感觉事实上构成了建筑的灵魂，不管这种物体是什么。因此，我仍然要说，在我们自己中间，即在近代欧洲人中间，其他艺术的存在是同建筑的存在分不开的……因为这种建筑艺术是真正民主的艺术，是人类定居的地球的子女，是地球上人类生命的表现。”

这样雄辩而又十分明确地表示出来的见解不是不值得哲学家考虑的，虽然还需要对这些见解加以阐发和解释，才能使之适用于富于个性的和高度想象性的各门艺术。这些见解构成美学理论的一个本质因素。不论是关于富于特征的表现的贫乏理论，也不论是形式主义美学的更细密的分析，都是没有力量提供这样一个本质因素的。我前面说过，同这些见解真正相关的是康德的天才学

457

① 莫里斯等人的《艺术讲演集》，第184页。

说[1]，还有席勒的游戏说和黑格尔的理想说。理论上的问题是这样的：假定艺术和美有一种内容，而向感官揭示这种内容则是艺术和美的明显标志，那么，内容是怎样地，不妨说是靠什么办法，在一个明确的物体上面进入诉诸感官的表现形式中去呢？生活中日用的小型艺术在一个小的规模上提供了答案，然而这个答案却是正确而深刻的。内容所以能进入制作品中，是因为它存在人身上，而且是深深地存在人身上，以致于只要他能自由地进行制作活动，内容就能借助训练有素的习惯和制服的冲动，使人的制作品改变到他满意的程度。心理学家告诉我们，快感似乎说明自我既是和谐的，又有所扩张。因此，在艺术中出现的内容似乎是通过纳入表现中的自我扩张起作用的，而且这种自我扩张，从内容的性质来看，又是一种和谐的扩张。事实上，我认为，每一个扩张本身都必然是和谐的。矛盾只能妨碍和消耗注意力，因而不利于扩张。

这样，这位艺术家兼著作家摆在我们面前的简单的真实经验就证实了伟大的唯心主义者们和“精密”的美学家的理论，并使之臻于完备。天性和自我融为一体的时候的人，或者用席勒的话来说，游戏时刻的人，就成为内容和表现之间的必需的中间项目。真正是从一个人的完满的心灵中产生出来的富于特征的表现可能是野蛮的，笨拙的或古怪的，但决不是丑的[2]。这一切同那句表面上似乎无害而实际上并不是无害的口号“为艺术而艺术”[3]，是多么不

① 参看莫里斯等人的《艺术讲演集》，第217页。“大自然的某一美的片断（如果我们要设计一些好的壁纸图案的话）必然十分有力地迫使我们加以注意，以致我们心中完全充满了它，因而只要服从艺术规则（表现力的形式原则），我们就能向别人表达我们的快感。”

② 比较歌德的《德国的建筑艺术》，参看前面原书（即本书边码）第309—310页。

③ 莫里斯的《艺术讲演集》，第54页。

同啊！这一切同那种① 一方面承认建筑很美、另一方面又把建筑从自由艺术的领域中排斥出去的虚假理论的精确，又多么不同啊！

458 iv. 深刻的想象和美的界限 罗斯金先生关于“深刻的想象”② 的分析，是内容和表现在特征——支配了心灵和感觉的“特征”——中的综合的出色发展。在这里，罗斯金先把想象和幻想加以区别。到了晚年，他又放弃了这一富于成果的论点。对此，我深表遗憾③。在我撰写本章的时候，他认为，想象一词是指那种抓住事物的核心、从外部进行工作的洞察力，而幻想则是指那种沉醉于丰富的细节、但从来没有抓住事物核心的精神。他提醒我们说，这样理解的想象充满了爱和火，而幻想则是漠不关心，冷若冰霜的，是“最冷酷无情的心智能力之一”。这种论点触及到最深刻的真理。我在转录歌德所制订的审美品质图表的时候，就评论过，在这个图表中，“幻想者”④，或者说胡思乱想的爱好者，占有从属地位。事实是，从亚里斯多德关于悲剧是生活和情节的再现的定义，直到莎士比亚的“把镜子对准自然”的诗句⑤，我们在最伟大的人物的作品或理论中，都找不到荒诞的幻想或不真实的幻想。但是，就我所知，在《近代画家》问世以前，从来没有人抱着必不可少的大胆态

---

① 参看哈特曼关于建筑的论述，以及关于这个问题的是非曲直的论述。参看布朗教授的《美的艺术》。

② 《近代画家》，第 2 卷，第 2 部分，第 3 章。

③ 科林伍德的《罗斯金的艺术教学》，第 138 页。

④ 见前面原书(即本书边码)第 314 页。

⑤ 另一方面，莎士比亚又说，想象是一种感受不存在的事物的官能。在莎士比亚的戏剧中，这句出自忒修斯之口。忒修斯是一位抱着半真半假的轻蔑态度、然而又英明又宽厚的君主。想象骗人的说法则出自“试金石”（莎翁剧中的一个小丑——译注）之口。

度从这一真理中引出应有的推论来。我无需再指出，这样一种对想象的看法不能不是对美当中的特征的日益增长的认识的顶峰。

"读者可能会觉得①，我把这种明察秋毫、抓住而占有的心理能力称之为想象，是不准确的。就算这样吧；反正，名称是无关紧要的；不管我们给它起什么名字，我始终认为，这种心理能力本身是人的最高度的心智能力。""诗人或画家的每一伟大构思都是这种心理能力所形成和处理的。哪怕是象埃斯库拉斯，荷马、但丁或莎士比亚这样的人所勾画的每一个人物都是他们用心灵加以构思的；关于他们的谈话口吻或神态的情况或句子都是通过来自内部 459 的过程来把握的，并且被归之于时时刻刻都在控制之下的内心的秘密源泉；因此，每一个句子，由于都是从内心深处想出来的，因而可以为我们开辟通向内心的道路，引导我们到达中心，然后再让我们去反复回味。"

在提出这样一种想象学说的同时按理应该能把美和本质的表现力加以综合。罗斯金先生到底在多大程度上真正达到这种综合呢？在这个问题上还不宜表示意见，不然就太轻率了。《近代画家》第一卷和第二卷之间至少相隔三年时间。在形成最后意见的时候，如果只限于研究这两卷，哪怕是只限于研究《近代画家》全书，那也是太不公平了。

乍一看，单凭头两卷和比较带有纯理论性的各卷来看，他似乎有一种很自然的而且值得赞美的前后不一贯的倾向。人们常常指出，他所使用的"美"一词有比较广泛的意义，也有比较窄狭、比较为人们熟知的意义。这部著作所以前后不一贯是由于"美"这个

① 《近代画家》第2卷，"关于深刻的想象"的一章。

词的广义占了上风的缘故。在综述这部巨著的大纲的时候，第一卷所列举的艺术的优美范围内要讨论的各项明确的题目有：关于能力，模仿、真、美和关系的各种观念。在这里，美成为艺术之所以为艺术的优美点之一。在歌德看来，美在名义上就是这样；在罗森克兰兹看来，美在事实上也是这样。同一卷对有关能力（即技巧）的各种观念讨论得比较简短，其余的篇幅都用来对有关真的各种观念作冗长的讨论。从整个叙述过程可以明显看出，真正的一类真，虽然公认为同美有区别，在这里被看成是艺术中的优美的一个要素。第二卷严格地恪守这一大纲，把关于美的各种观念当做艺术中的优美的一个并列要素加以讨论；但是，这个纲要在作者手中似乎又有所发展。因此，在非常有系统的论述——按照同黑格尔或哈特曼的分类差不多一样的顺序，一开始是讨论类型美（大致就是我们所说的形式美），接着又进而讨论"生气"美的不同等级——中，他是否又把"美的观念"重新加以扩大，以致把上一卷中认为不在美的领域之内的各种要素包括进去，是值得怀疑的。因此，从形式上来说，我们并没有能摆脱歌德的著作中出现的那种二元论。460 按照那种二元论，美只是艺术之为艺术的优美点之一。然而，如果我们把第一卷中关于真的论述吸收到第二卷关于类型美和生气美——全都富于特征——有程度之分的理论中去，并且对深刻的想象进行分析，使整个观点臻于完备，那么，美本身的领域内也就没有多少东西值得探讨了。占有主要篇幅的是大量例证，用来证明丑是艺术的属性；书中还认为丑在自然界极为罕见。这些见解同本书所提出的关于丑的本质的见解是一致的。即令把自然界看做几乎美到完善的地步在理论上是错误的，即令我们承认由于冲突和

残伤的缘故，自然界产生的丑也和在艺术中，或者说在人的作品中，可以找到的任何丑一样不可克服（这一点，我是不相信的），即令这样，认为由于自然界是理性的典型，因而它的基本原则可能很美①的一般观念，同那种认为荒凉、古怪、阴森、或紊乱以及一切不常见的或过渡性的动物形体都是丑的狭隘知觉比起来，仍然要在很大程度上更加接近真理。鲍尔温·布朗教授指出得好②，事实是，这位北方的艺术家是最先同地球上比较野生的和比较神秘的方面发生彻底共鸣的人。

v. 把按照材料分类的方法应用于诗歌　人们也许要问，按照感官性材料进行的分类在什么意义上可以应用于诗歌？诗歌的材料又是什么？我想，在回答这个问题的时候，我们必须作一种区分。

在一切哲学中，最好从外延由严格的内涵决定的简单事实出发；这也就是说，最好从在习惯和经验中有充分根据的习惯用法所决定的诗歌一词的意义出发。因此，如果我们要问诗歌究竟是不是幻想问题，即想象问题，究竟是不是可以脱离一种特殊的感官性材料，即洪亮而有节奏的语言，而独立的话，我们就必须首先提出这样的问题：是不是有任何诗篇不是用韵文写成的？考虑到《旧约》各诗体篇章的英译译文都带有节奏而不具有格律，而且我想原文也是如此，考虑到有些作品的原文具有比较明显的格律、但却译成散文，我们必须承认，诗歌所必不可少的是只是节奏，而不是格律。但是，即便是节奏也是一种宽容的结构。在其本性得到充分　

① 《近代画家》，第2卷，第63页。

② 《美的艺术》，第3编。

发展的时候，我们所谓的诗歌无疑地要求有格律。如果没有量，如果没有有规律地再现的重音或韵脚，我们就没有了韵文诗人用他的表现的形式和和谐和他自己的形式和和谐在他的富于想象的表现上留下的明确的印记。

因此，从这种意义上，从公认的应有的意义上来说，诗歌区别于其他艺术的地方就在于它的材料，它本身的特点也在于它的材料。这种材料就是有格律或有节奏的语言，而且始终是一种特定的语言，要求加以特别处理。对这种语言的处理和对任何其他种语言的处理之不同，正如对木头的处理和对大理石的处理之不同一样①。这样的诗歌必须具有美的和显出特征的声音。因此，虽然有些人认为想象是诗歌的真正材料，我却是不能同意他们的意见的。当然，也有程度上的差别。虽然任何艺术都不能够使用完全没有意义的形式，然而，在造型艺术中却可以脱离确定的意义使用感官材料的纯形式美（对音乐，我不敢表示意见）。如果在使用语言的时候这样做，那会使我们感到震惊的。我们不妨指出，“迭句”就是把语言用于几乎是纯装饰性用途的一个极端例子。照我的判断，如果迭句在每次再现时占据意义或语法结构的一个位置的话，那是最有力的。然而，在某几种体裁的韵文中，却不能这样做，除非只是为了使某一声音或某一幻想要素每隔一定时间在心灵面前呈现一次，象图案中的花样的重复一样。不过，总的来说，每一种艺术的形式都要求有意义。诗歌避免“毫无意义的韵文”，

① 大家可以用几分钟时间想一想希腊文、拉丁文、德文或英文的六音步体的差别，或者想一想希腊文和拉丁文的萨平体或埃尔希厄斯体的差别。（埃尔希厄斯，Alcaeus，公元前六百年的希腊诗人。——译注）

只不过是遵守美的基本法则而已。

另一方面，虽然我们很难说一个诗人可以不是语言艺术家，一首诗可以不用词写成，然而，从某种意义上来说，诗又的确是普遍性的艺术。如果更严格地遵守习惯用法的话，就是，一切艺术都具有我们称之为诗意的品质。这无疑就是以一定方式起作用的想象的一个属性，最好称之为我们前面所说的深刻的想象。一切感官性和具体的观念，哪怕是包含在一个富于个性和类型性的意义整体中的抽象的思想片断序列，都可以成为这种想象的材料，因此，它可以进入对于美的东西的一切认识和制作中并在其中起作用。但是，象最富于类比意义的习惯用法一样，"诗意"一词的这种用法是危险的。总是有这样的危险：把特殊意义和一般意义混淆起来，不仅仅用"绘画"诗或"音乐"诗来指绘画或乐曲具有高度的深刻想象和理想的感觉，而且用"绘画"诗或"音乐"诗来指它讲了一个故事或描写了一个人物，因而侵入了诗歌本身的领域。这样做弊多而利少。 462

人们还常常撇开艺术说心灵中出现了富于诗意的心境或观念——这又是一种与上面两种习惯用法有所不同的习惯用法。这只是指适于入诗但又没有写成诗的心境或观念，正象一个绘画性或音乐性观念可以进入心灵中，而由于多种多样可能的原因中的任何一项原因，我们并没有把它搞成一件绘画作品或音乐作品一样。

按照普通语言中诗歌一词的内涵把诗歌本身看做只限于有一定的格律，或者至少是有特殊节奏安排的词群，而把诗歌一词的一切其他习惯用法都看作仅仅是具有不同程度的类比意义，这是最最真实，也是最最质朴的观点。为了支持这一看法，我还可以再补

充一句：虽然我并不否认《诗篇》以及卡莱尔的某些段落和许多散文作家偶而写出的某些段落富于诗意，但是，在我看来，通常所谓的散文诗并不是诗，而是词藻，而是一种同诗的品质不能相容的东西，尽管就有人为之热烈辩护的某些段落而言，两者也有接触点。我当然不是说，一切韵文都是诗。我所讨论的只是诗在多大程度上可以扩大为通常所说的散文，而不是散文在多大程度上可以扩大为通常所说的诗。我以为，除了有格律的语言以外，必要的差别就是深刻的想象及其伴有的深刻的理想的感觉。这就是亚里斯多德所说的诗的"普遍性"的根源。

4. 结束语 到现在，我已经尽了我的最大力量来实现了我在第一章中提出的诺言。我已经力图说明了古代人提出的美的基本理论是现代人所达到的极其丰富的观念的基础[①]，并且说明了美学思想怎样慢慢地跟随着实际审美意识或美感的广度和深度的发展，从形式过渡到特征，从画框的美过渡到绘画的美[②]。我们已经说明，在这一过程中，美感怎样得到了差不多无限的扩大，不是靠了表面的理论概括，而是靠了获得更深刻的共鸣。"丑"这个谓语词基本上已经被人从无生命的自然界的领域中排斥出去，差不多也被人从非人的有机世界中排斥出去，而被驱逐到追求美的人类意识中那些病态的或骗人的制作品。同自然相对立的超自然的理论体系，还有世界由天意事先设计创造的理论，都已消逝。因此，人的眼光也更加敏锐起来，可以直接欣赏世界和他自己生活中的统一和内在理性了。现在已经有可能理解在今天的精神一元论

① 参看前面原书（即本书边码）第4页。

② 参看前面原书（即本书边码）第41—42页。

从古典希腊的自然主义一元论脱胎而来的过程中，浪漫主义意识的不安定的二元论怎样成为一个必不可少的契机。关于这种以哲学术语表述的精神一元论，我们已经探讨过它怎样由于同审美综合的思辨领悟有直接的联系而产生出来。

在另一方面，如果我们从对于美的批判性的和反思性的欣赏领域转到美的创造品的领域的话，我们就无法否认，我们所面临的连续性的解体是有记载的历史上没有先例的。在世界上比较文明的各国，“人民享受、人民创作，对创造者和使用者都是愉快的”①艺术，已经不复存在，而且随着文明的蔓延，在它原来存在的地方，它也逐渐不复存在。在结束本书的时候，也许谈一谈美学科学目前的要求和具体美感的展望和前途，是很适当的。

i. 今天对于美学科学的要求　在当今讲究条理方法的美学中，有一种十分显著的脱离历史的倾向。这种倾向不应该继续下去。把形式分析的成就，同对于内容和表现的共同演进的适当尊重，同对于审美品种可能的非永久性的适当尊重，结合起来，这完全是彻底的哲学研究力所能及的。带有黑格尔历史体系的某些特色的罗斯金先生，莫里斯先生和佩特先生②的精神，赫巴特和赫尔姆霍兹的准确的明晰性，很可能在哲学科学中找到自己的地位，只要这种哲学科学所使用的心智研究方法同近代心理学或最广泛意义上的生物学一样多样化。关于这种处理方法的一个方面，而 464

---

① 威廉·莫里斯先生的著作各处。

② 我知道，他作为哲学家的研究成果在对于艺术的机敏而富于独创性的感觉方面，必然不及他作为熟练的艺术批评家的成绩。但是，除非他能够在一定程度上取得真正的共鸣力和洞察力，他的实际的哲学研究成果一定会因为他根本不知道美是指什么而大大贬值。

且还是主要方面，卡里尔在《艺术及其与文化演进和人类理想之联系》中已经提供了一个出色的例证。但是，为了正确指明这种联系，并不是非编纂一部完备的文明史，把它放在完备的艺术史一旁不可。比这更细致的分工必定也是可能的。如果对这项事业的规模估计过高，由于很自然的反应，就会出现大量平庸的和第二手的著作。虽卡里尔也不能免于此。

为了达到我所指明的目的，首先有必要睁开我们的眼睛，去看一看各门艺术目前的情况，去调查一下在各门艺术中哪些是生气勃勃的，哪些门类在目前条件下是死亡了的，或者处于生机停顿的状态。我认为，对叙事诗和戏剧① 只是进行纯粹是一般化的、系统的讨论，而不指出叙事诗和戏剧兴盛时代和它们产生的条件，是再讨厌也不过了。拿戏剧来说，为了我们的目的，如果认为戏剧指的是具有永久文学价值的真正的舞台剧，我们马上就会看出，悲剧无论如何在世界历史上只兴盛过两次，每次的期限都很短，即在雅典兴盛过一个世纪的四分之三，在英国和法国总共兴盛过一个半世纪。喜剧和市民戏剧兴盛的时间无疑要长一些，但是，今天在文学中保存下来的全部喜剧，我想，也属于几个十分明确而且时间又不太长的时期。至于史诗，这个名称典型地是从《伊利亚特》和《奥德赛》得来的。后来的每一部史诗事实上都是一种新的样式，同这两部史诗和一切其他的史诗在意义、民族内容和产生的条件方面都有所不同。

465

我们今天都有哪些诗歌体裁呢？它们和它们产生的条件同过

① 黑格尔还有他的借口：在他生活的时代，希腊文艺复兴方兴未艾，而且歌德-席勒的戏剧似乎又预示着戏剧的复兴。

去的伟大作品及其产生的条件又有什么关系呢？它们要打动什么人呢？莱辛、歌德和席勒的剧本，今天在德国是不是还控制着舞台，很受欢迎呢？拉辛，高乃依和莫里哀的剧本在法国也还控制着舞台吗？如果不是这样的话，那么，原因又在哪里？是什么取代了它们的地位呢？或者说有什么东西取代了它们的地位吗？人们喜欢有文学价值的戏剧吗？如果他们能够得到这种戏剧的话，他们会喜欢这种戏剧吗？提出这些问题都不是出于多余的好奇心。答案取决于简单的事实，但是，它们的内容却是哲学的重要材料。这就是那个无所不在的基本问题——内容和表现的问题。

我们也可以对其他各类艺术进行同样的调查，当然不能使用纯统计学的方法①并求得纯统计学的结果，而是为了查明其他各类艺术各渊源于什么样的冲动，又适应于什么样的需要，并且指明美感及这样揭示出来的内容与表现的联系同直到今天为止的审美意识的演变，相互之间有什么关系。近代生活条件在许多方面都十分不利于各门造型艺术。长篇小说(或者说市民叙事诗)则特别适合于近代生活的条件。对长篇小说，必须从这个角度来加以考虑。也许有人会说："今天，印刷出来的书本可以把作者的思想按他的原话马上传遍整个文明世界，还有什么人不愿通过书本，而愿通过其他方法向世人讲话呢？假如达·芬奇生活在本世纪的话，他也会成为一位伟大的批评著作家。"

我深信，我们还可以比迄今为止做更多的工作，来对音乐表现进行分析。这个问题由于敌对的几派理论家互相争论而掉到地上

① 不过统计数字也是有趣的和可贵的。年复一年有成千上万份印刷调查表送到皇家学会去，这些都是供谁使用，又是由谁送去的呢？

了。音乐家们很自然地又很正确地不肯相信乐音结构可以翻译成普通语言，但是，他们在实践中——即使不是在理论上——却竭力让乐音结构去进行模仿。形式主义学派尝试把一切音乐表现都归结为谐和音与不谐和音的单一关系，联想学派则注意到乐曲的抑扬顿挫和人们的充满感情的语言的抑扬顿挫相似，因而从这个更加琐碎、更加抽象的角度来看待这个问题。因此，不懂音乐的哲学家只好声辩说：音乐表现中一定有比这些加在一起还要多的东西，应该积极地，而不是消极地进行研究，也就是说，不要只是同这种或那种非音乐的事物进行比较，并把某种特点转移到音乐中来。音乐这种材料，或者说媒介具有某些十分明确的特点，同任何其他感官性传达工具的特点都有些不同，而且这种媒介显然适于作特殊类型的结合，转移，理想化的运动。这种理想化的运动所带有的性质并不只是纯粹的运动所带有的性质，甚至不只是有节奏的运动所带有的性质。在共存性和承续性两方面贯穿在整体中的是一种可以听得见的规律性和必要的结构的准确性，象大自然本身的规律性和结构的准确性一样清晰而神秘。我们一定是肯定地有可能沿着柏拉图、叔本华和汉斯利克的迹踪，在两种危险中间扬帆前进。一种危险是和格尼[1]先生一起声称，任何解释或分析都根本不可能揭开旋律和和声的秘密；另一种危险是同形式主义学派和联想学派一起断言，这完全是一个平滑的时间间隔问题或暗示嗓音的抑扬顿挫的问题。肯定地，依靠锐敏而公平的批评，我们完全可以深入地探明重要音乐作品中的那种性质，那种典型的精神和结合、转移、重复等等的方式，以致可以阐明音乐美领域内表现和

466

① 论文集《中间物》的作者，参看本书后面的《参考书目》。——译注

内容的联系[1]。

我已经说过，在未来的美学中，心理学可以起重要的作用。我认为美学并不是离开对内容的分析来分析表现，但是，看来，对表现的令人愉快的性质进行分析乃是对于在演变过程中要求得到体现或欣赏的那一类内容进行分析的必要补充。我们说过，注意力的节约法则同优美动作的节约法则是有联系的，归根结蒂，同柏拉图和亚里斯多德关于整体与部分的必然关系的论点，也是有联系的。这种向心灵运动转移的现象或类似现象也适用于别的更复杂的内容吗？自由的工人的手可以画出象喷泉似涌出的曲线。这种曲线特有的构成法则可以使人们同时觉得它表现了生命力的欢乐。难道这只是靠了再现性的记忆，而不是靠了对于内在的特点的真正感觉吗？简单的色彩给人的愉快的性质何在呢？如果我们认为我们所以能感知它们是因为它们简单，那是一种错觉吗？同样地，乐音又怎么样呢？色彩和乐音的结合又怎么样呢？我们可以象比较环形曲线和链形曲线那样把它们加以比较吗？韵文中感觉和声音之间又有怎样的联系呢？难道感觉不借助对情绪有所暗示的方法影响声音吗？漂亮的韵文同深刻的理想感觉的表现之间的关系根源于心灵的性质吗？就艺术真实而论，这种情况同激情使得表现残缺不全的情况又怎样区别开来呢？情绪在什么条件下使表现力无能为力，又在什么条件下促进了表现力呢？还有，科学训练对审美能力有哪一些影响呢？据说在从事抽象的学术活动的人士中间可以观察到观念形象化不足的现象。这种现象说明两种类型的

467

[1] 我在《附录二》中所转引的笔记，在我看来，就是所需要的那种分析的实例。当然，在专家们关于音乐的著作中一定还有不少这类批评，都是我所不熟悉的。

心灵的深刻对立呢，还是只是要求在心智性的事物方面要有更富于生气和更具体的训练呢？快感和不快感的一般理论又怎样同美和丑的美学理论联系起来呢？总之，在内容和表现之间，在其中任何一者的性质和它的悦人性之间有什么心灵联系呢？

ii. 艺术的前途　我们无法相信，随着美感比以往任何时候都变得更加深刻和更加有力①，艺术的创作能力已经受到了致命468打击。然而，向后看是没有用处的。即令在目前的不利条件当中有许多条件是可以消除和必须消除的，然而也还有更多的条件是永久性的，而且必然是永久性的。否认这一点，也是没有用处的。今后的生活必然永远是建立在智力和历史的基础上，而不是建立在朴素的和自然的基础上，除非从第二自然的意义上来说。任何一个传统都永远不可能再使世人从父亲到儿子代代恪守单纯的信念常规，都永远不可能使艺术的匠师牢牢墨守陈规旧习，把这当做是他所懂得的唯一规则。灵魂已经争得了它的智力上的自由，随之而来，它还会不断地犯错误，但这一点，决不会使它就此屈服。

① 我要引证一段绝妙文字，来说明近代的美感靠了更深刻更广泛的共鸣而有所得。我不愿意象这位天才的作家那样相信，有所得，也必然相应地有所失。"哈加德·埃格顿求助于一种本能，一种情绪。这种本能比那种可以对可爱和漂亮一类美有所反应的能力，更加敏锐，更加少见。这种情绪，同那种能力比起来，是在更晚的时候，才学会的。

"如果这种正统的美的排他性的统治不是快要寿终正寝的话，那倒的确是一个问题。新的坦佩河谷（坦佩河谷是希腊的一个河谷，在奥林匹斯山和奥莎山之间，这里用作譬喻，指新的美的领域。——译注）可能是神秘的远方的一个不毛之地：人类的灵魂可能发现自己同那些带有人类青年时代所不喜欢的阴暗色彩的外部事物愈来愈和谐。这样的时候，即令还没有真的到来，看来也是很近的了：在那样的时候，一个沼泽地带、一个湖海，一座大山圣洁的崇高风格，按其性质来说，将同人类当中比较善于思考的人的心境，绝对契合无间。"哈代（Hardy，1840－1928，英国小说家。——译注）的《土著的归来》。

我们将愈来愈多地使用印刷机和机器。造型艺术将永远不可能再是教育各国人民的主要工具。抱怨具有两千年历史、并证明是由包括艺术、科学、宗教和哲学等在内所构成的生活条件，那是毫无用处的。

然而，即令从美学观点来看，在这些方面虽然有所失，也并不是无所得。连机器也可以为我们带来福音，如果使用得当的话。在我看来，许多立志改革的美学家似乎忘记了，如果一定要用手来制作机器本来可以做得很好的物品的话，那比用机器来制作只有用手才能制作出来的物品，更要糟糕。在后一种情况下，你使一部机器来干人干的活，那是办不到的。在前一种情况下，你叫人去干机器所干的活，那是不道德的。“一切可以由机器来干的活（也就是应该由机器来干的活），都应当交给机器去干”①。在现行制度下，两种弊端兼而有之。但是，现在需要做的事情并不是参加到机器破坏者的行列中去，而是在机器制作和非机器制作之间划一条正确的界限。有些批评家喜欢说，除了战争工具之外，我们现在所制作的什么东西都不好。他们忽略了一类用具，即科学仪器。今天的复式显微镜是世人所看到的人工智慧的最大胜利之一。我们决不能忘记这些东西，因为它们意味着制作这些东西的人有了一种新的力量。夸大除了是虚假的以外，还永远是有害的。　469

即令我们被我们自己所制造的丑包围起来，我们也有了更大的和更锐敏的美感。即令读书的习惯威胁到造型艺术的地位，文学的世界也空前未有地对一切人开放着，而音乐则是人类在比较晚近的时期才获得的礼物。同过去的几个伟大的时期比较一下，

① 亨尼克的《旅客须知》。

我们就产生了希望。当年，亚里斯多芬曾经攻击幼里庇德斯，认为具有高贵意义的诗歌艺术已经一去不复返了。今天，我们的最优秀的人物的感受也和当年亚里斯多芬的感受相仿。在米开朗琪罗逝世以后，一位文艺复兴时代的批评家也可能有同样的感受，而且还更有道理。的确，在过去一百年间，在音乐、风景、肖像画和诗歌艺术方面，虽然还需要作我指出的某些保留，然而，不协调的现象也变得比以往任何时候更加深刻了，人民的艺术传统陷于中断。但是，心灵今天是更加坚强了，自我是更加丰满了，而我们知道，它是靠运动而生存，而不是靠停滞而生存的。因此，这种比过去更深刻的不协调的现象，是能够经得了的，而且适足以证明生命是强有力的，并没有因为这种不协调的现象而受到致命的损伤。当然，这种不协调的现象也需要更长的时候才能解决，而且我们也无法预料将以什么形式来解决。但是，尽管有这一切不利的条件，人现在却是比过去任何时候都更加是人了，他必将能够找到满足他对于美的迫切需要的方法。

附 录 一

黑格尔美学体系撮要

题材的划分

为了便于读者充分了解黑格尔的部分带有分析性的艺术体裁分类方法的结构[1]，我在这里摘要转录了我在几年前发表的黑格尔《美学》序论的最后一部分（第一卷，89—114页）的英文译文及注释[2]。

1. 上文已经说过，艺术的内容就是理念，艺术的形式就是诉诸感官的形象。艺术要把这两方面调和成为一种自由的统一的整体。这里第一个决定因素就是这样一个要求：要经过艺术表现的内容必须在本质上适宜于这种表现。否则我们就会只得到一种很坏的拼凑，其中内容根本不适合于形象化和外在表现，偏要勉强被纳入这种形式，题材本身就干燥无味，偏要勉强把一种在本质上和它敌对的形式作为它的表现方式。

第二个要求是从第一个要求推演出来的：艺术的内容本身不应该是抽象的。这并非说，它应该象感性事物那样具体——这里所谓“具体”是就它和看作只是抽象的心灵性和理智性的东西相对

---

① 参看前面原书(即本书边码)第352页。

② 黑格尔的《美的艺术的哲学》序论、英译本。基根·保罗和特伦奇公司，1886年。（下面的译文摘自朱光潜先生的汉语译本，个别地方根据鲍桑葵英文译文作了调整。——译注）

立而言。因为在心灵界和自然界里，凡是真实的东西在本身就是具体的，尽管它有普遍性，它同时还包含主体性和特殊性。例如我们说神是单纯的“太一”，是最高的存在本身，我们就是根据非理性的知解力把神看成一种死的抽象品。这种不是按照神的具体真实性来理解的神就不能作为艺术的内容，尤其不能作为造型艺术的内容。犹太人和土耳其人的神还说不上是这种根据知解力所形成的抽象观念，所以他们就不能象基督教那样用艺术把他们的神很明确地表现出来。基督教的神却是按照他的真实性来理解的，所以就是作为本身完全具体的，作为人身，作为主体①，更精确地说，作为精神（或心灵）来理解的。作为精神的神把他自己显现为三身于宗教的领会，而这三身却同时是一体。这里有本体，有普遍性，有特殊性，也有这三者的和解了的统一，只有这种统一体才是具体的。一种内容如果要显得真实，就必须这样具体，艺术也要求这样的具体性，因为纯是抽象的普遍性本身就没有办法转化为特殊事物和现象以及普遍性与特殊事物的统一体。

第三，一种真实的也就是具体的内容既然应该有符合它的一种感性形式和形象，这种感性形式就必须同时是个别的，本身完全具体的，单一完整的。艺术在内容和表现两方面都有这种具体性，也正是这种两方面同有的具体性才可以使这两方面结合而且互相符合。拿人体的自然形状为例来说，它就是这样一种感性的具体

① 读者可能很自然地要问，上帝作为什么样的人身或主体被理解为具有实在性。在我看来，可以肯定，在黑格尔这样说的时候，他指的是作为个体的人自我意识到他们自己就构成他们之间的理想统一，他们自己就对此进行着思考，这似乎赋予“人身”或“主体”一词以非自然的意义，就仿佛若干人的智力的共同要素可以成为一个人一样。很明显，这个问题取决于非感官性的理想的统一在多大程度上可以是有效的和实际存在的。在这里，我只能说，我们愈是考虑理想统一的性质，我们对它的能力的评价就愈高。

的东西，可以用来表现本身也是具体的心灵，并且与心灵符合。因此，我们就应该抛弃这样一种想法：以为采取外在世界中某一实在的现象来表达某种真实的内容，这是完全出于偶然的。艺术之所以抓住这个形式，既不是由于它碰巧在那里，也不是由于除它以外，就没有别的形式可用，而是由于具体的内容本身就已含有外在的，实在的，也就是感性的表现作为它的一个因素。但是另一方面，在本质上是心灵性的内容所借以表现的那种具体的感性事物，在本质上就是诉诸内心生活的，使这种内容可为观照知觉对象的那种外在形状就只是为着情感和思想而存在的。只有因为这个道理，内容与艺术形象才能互相吻合。单纯的具体的感性事物，即单纯的外在自然，就没有这种目的作为它的唯一的所以产生的道理。鸟的五光十彩的羽毛无人看见也还是照耀着，它的歌声也在无人听见之中消逝了。火炬蓟[①]只在夜间一现而无人欣赏，就在南方荒野的森林里萎谢了，而这森林本身充满着最美丽最茂盛的草木，和最丰富最芬芳的香气，也悄然枯谢而无人享受。艺术作品却不是这样独立自足地存在着，它在本质上是一个问题，一句向起反应的心弦所说的话，一种向情感和思想所发出的呼吁。

就以上这一点来说，艺术的感性化虽不是偶然的，却也还不是理解心灵性的具体的东西的最高方式。比这种通过具体的感性事物的表现方式更高一层的方式是思想。在相对的意义下，思想固然是抽象的，但是它必须不是片面的而是具体的思想，才能成为真实的、理性的思想。如果拿希腊的神和基督教所了解的神来比较，我们马上就可以看出一种是既定的内容可以用感性的艺术形式恰

① Fackeldistel＝“Torch thistle”（火炬蓟），一种 Cactaceæ 门 Cereus 属植物。

当地表现出来，还是在本质上就需要一种更高的更富于心灵性的表现方式这二者之间的分别。希腊的神不是抽象的，而是个别的，最接近人的自然形状的。基督教的神固然也有具体的人身，但是这人身是看作纯粹心灵性的，他须作为心灵而被认识，而且须在心灵中被认识[1]。他所借以存在的基本上就是内心的知识（领悟），而不是外在的自然人体形状，用这种形状就不能把他完全表现出来，就不能按照他的概念的深度把他表现出来。

因为艺术的任务在于用感性形象来表现理念，以供直接观照，473 而不是用思想和纯粹心灵性的形式来表现，因为艺术表现的价值和意义在于理念[2]和形象两方面的协调和统一，所以艺术在符合艺术概念的实际作品中所达到的高度和优点，就要取决于理念与形象能互相融合而成为统一体的程度。

艺术科学各部分的划分原则就在于这一点，就在于作为心灵性的更高的真实得到了符合心灵概念的形象。因为心灵在达到它的绝对本质的真实概念之前，必须经过植根于这概念本身的一些阶段的过程，而这种由心灵自己生发的内容的演进过程就和直接与它联系的艺术表现的演进过程相对应，在这些艺术表现的形式中，艺术家的心灵使自己能认识到自己。

这种在艺术心灵以内的演进过程，按照它的本质来说，又有两方面。第一方面就是：这种演进本身就是一种心灵性的[3]、普遍的

① 也可译作“作为精神和在精神中”。

② 艺术理念。

③ 大致来说，这两方面的演进是，（一）题材的演进；（二）特定的艺术种类的演进：（一）例如，有埃及宗教、希腊宗教、基督教等等，各有相应的看法和情操，同艺术的关系也各不相同；（二）作为前者的横断面，又有各门艺术——雕塑、音乐、诗歌等等，各有自己的特殊地盘和存在理由。

演进，因为先后相承的各阶段的确定的**世界观**是作为对于自然、人和神的确定的但是无所不包的意识而表现于艺术形象的。**第二**方面就是：这种内在的艺术演进须使自己有直接感性存在，而各种确定形式的感性的艺术存在本身就是一整套的必然的艺术种类差异——这就是**各门艺术**。艺术表现以及它的种类差异从一方面看，即从它们的心灵性看，固然都有一般性，不限于某一种材料，而感性存在本身也是千差万别的①，但是由于感性存在本身，正如心灵一样，以概念为它的内在灵魂，所以从另一方面看，某些感性材料却与某种心灵性的差异和艺术表现种类有密切的关系和内在的一致。

我们的科学总共分为三个主要的部分：

第一，是**一般的**部分。它的内容和对象就是艺术美的普遍的理念——艺术美是作为**理想**来看的——以及艺术美对自然和艺术美对主体艺术创造这双方面的更密切的关系。

第二，从艺术美的概念发展出一个**特殊的**部分，即这个概念本身所包含的本质上的分别演化成为一系列的特殊造型性形式。②

第三，还有一个**最后的**部分，它所要讨论的是艺术美的个别化，就是艺术进展到感性形象的表现，形成各门艺术的系统以及其中的类与种。　474

① 作者追问声音或颜色之类何以适应某一类型的艺术，如在理论上所界定的——这在骨子里是理智的而不是感性的——他回答说，这些媒介作为自然事物来看，自有一种意蕴和目的，虽然不象在艺术作品里那样明显。它们各特别适宜于某些类型的艺术，这就足见它们所隐含的意蕴和目的。

② "Gestalungsformen"。我使用的"造型性"一词始终具有丰富的意义，象人们谈到造型性的想象等等时那样，意思是指具有理想的确定性，适于人画，人诗等等。这些"造型性"的形式是艺术题材的不断变化的变体。

2. 关于第一部分，为着便于了解下文，我们首先就要提醒一个事实：就艺术美来说的理念并不是专就理念本身来说的理念，即不是在哲学逻辑里作为绝对来了解的那种理念，而是化为符合现实的具体形象，而且与现实结合成为直接的妥贴的统一体的那种理念。因为就理念本身来说的理念虽是自在自为的真实，但是还只是有普遍性，而尚未化为具体对象的真实；作为艺术美的理念却不然，它一方面具有明确的定性，在本质上成为个别的现实，另一方面它也是现实的一种个别表现，具有一种定性，使它本身在本质上正好显现这理念。这就等于提出这样一个要求：理念和它的表现，即它的具体现实，应该配合得彼此完全符合。按照这样理解，理念就是符合理念本质而现为具体形象的现实，这种理念就是理想。这种符合首先可能很形式地了解成为这样的意思：理念不拘哪一个都行，只要现实的形象（也不拘哪一个都行）恰好表现这个既定的理念，那就算是符合。如果是这样，理想所要求的真实就会与单纯的正确相混，所谓单纯的正确是指用适当的方式把任何意义内容表现出来，一看到形象就可以直接找到它的意义。理想是不能这样了解的。因为任何内容都可以按照它的本质的标准很适当地表现出来，但不因此就配称为理想的艺术美。比起理想美，这种情形就连在表现方面也显得有缺陷。关于这一点，我们先要提到一个到将来才能证明的道理：艺术作品的缺陷并不总是可以单归咎于主体方面的技巧不熟练，形式的缺陷总是起于内容的缺陷。例如中国、印度、埃及各民族的艺术形象，例如神像和偶像，都是无形式的，或是形式虽明确而却丑陋不真实，他们都不能达到真正的美，因为他们的神话观念，他们的艺术作品的内容和思想本身

仍然是不明确的，或是虽明确而却低劣，不是本身就是绝对的内容。就这个意义来说，艺术作品的表现愈优美，它的内容和思想也就具有愈深刻的内在真实。在考虑这一点时，我们不应只想到按照当前外在现实来掌握自然形状和摹仿自然形状所表现的技巧熟练的程度。因为在某些发展阶段的艺术意识和艺术表现里，对自然形状的歪曲和损坏并不是无意的，并不是由于技巧的生疏和不熟练，而是由于故意的改变，这种改变是由意识里面的内容所要求和决定的。从这个观点来看，一种艺术尽管就它的既定的范围来说，在技巧等方面是十分完善的，而作为艺术，它仍然可以是不完善的，如果拿艺术概念本身和理想来衡量它，它仍然是有缺陷的。只有在最高的艺术里，理念和表现才是真正互相符合的，这就是说，用来表现理念的形象本身就是绝对真实的形象，因为它所表现的理念内容本身也是真实的内容。前已提过，这个原则还包含一个附带的结论：理念必须在它本身而且通过它本身被界定为具体 475 的整体，因而它本身就具有由理念化为特殊个体和确定为外在现象这个过程所依据的原则和标准。例如基督教的想象只能把神表现为人的形状和人的心灵面貌，因为神自身在基督教里是完全作为心灵来认识的。具有定性好象是使理念显现为形象的桥梁。只要这种定性不是起于理念本身的整体，只要理念不是作为能使自己具有定性和把自己化为特殊事物的东西来了解的，这种理念就还是抽象的，就还不是从它本身而是从本身以外得到它的定性，也就是从本身以外得到一个原则，去决定某种显现方式对它才是唯一适合的。因此，如果理念还是抽象的，它的形象也就还不是由它决定的，而是外来的。本身具体的理念却不如此，它本身就已包含

它采取什么显现方式所依据的原则，因此它本身就是使自己显现为自由形象的过程。从此可知，只有真正具体的理念才能产生真正的形象，这两方面的符合就是理想。

3．理念既然是这样具体的统一体，这个统一体就只有通过理念的各特殊方面的伸展与和解，才能进入艺术的意识；就是由于这种发展，艺术美才有一整套的特殊的阶段和类型。我们既已把艺术作为自在自为的东西研究过了，现在就要看看完整的美如何分化为各种特殊的确定形式。这就产生出本书第二部分，即关于艺术类型的学说。这些类型之所以产生，是由于把理念作为艺术内容来掌握的方式不同，因而理念所借以显现的形象也就有分别。因此，艺术类型不过是内容和形象之间的各种不同的关系，这些关系其实就是从理念本身生发出来的，所以对艺术类型的区分提供了真正的基础。因为这种区分的原则总是必须包含在有待分化和区分的那个理念本身里。

我们在这里要研究的是理念和形象[1]的三种关系。

a）第一，理念在开始阶段，自身还不确定，还很含糊，或则虽有确定形式而不真实，就在这种状况之下它被用作艺术创造的内容。既然不确定，理念本身就还没有理想所要求的那种个别性，它的抽象性和片面性使得形象在外表上离奇而不完美。所以这第一种艺术类型与其说有真正的表现能力，还不如说只是图解的尝试。理念还没有在它本身找到所要的形式，所以还只是对形式的挣扎和希求。我们可以把这种类型一般称为象征艺术的类型。在这种

[1] "Gestaltung"。我认为这不是指形成的过程，而是指具体形成的形象。

类型里，抽象的理念所取的形象是外在于理念本身[①]的自然形态的感性材料，形象化的过程就从这种材料出发，而且显得束缚在这种材料上面。

一方面自然对象还是保留它原来的样子而没有改变，另一方面一种有实体性的理念又被勉强粘附到这个对象上面去，作为这个对象的意义，因此这个对象就有表现这理念的任务，而且要被了解为本身就已包含这理念。这种情形之所以发生，是由于自然事物本有能表现普遍意义的那一方面。但是既然还不可能有理念与形象的完全符合，理念对形象的关系就只涉及某一个抽象属性，例如用狮子象征强壮。 476

另一方面，这种关系的抽象性也使人意识到理念对自然现象是自外附加上去的，理念既然没有别的现实来表现它，于是就在许多自然事物形状中徘徊不定，在它们的骚动和紊乱中寻找自己，但是发见它们对自己都不适合。于是它就把自然形状和实在现象夸张成为不确定不匀称的东西，在它们里面晕头转向，发酵沸腾，勉强它们，歪曲它们，把它们割裂成为不自然的形状，企图用形象的散漫、庞大和堂皇富丽来把现象提高到理念的地位[②]。因为这里的理念仍然多少是不确定的，不能形象化的，而自然事物在形状方面

---

① 所谓"外在于理念本身"也就是说，不是取一种理念所专有的独立的理想形状。他的意思是说，人类把一块木头或石头当做神的显现或象征。由于神和石头之间没有实在的联系，神或者是不被触动，没有形状，或者是被随手塞到任何古怪的或任意的形状中去。参看下一段。

② 这种描写大概首先是指印度人的神祉的形象，也适用于许多野蛮宗教的神祇的形象。但是，要证实这段描写的真实性，办法也是十分简单的，那就是在日常生活中去观察一下那些没有受过教育的人以造型的方式表现他们的观念的最初的尝试。在他们的描绘中，豪华、新颖、辛劳和尺寸总是取代了美的地位。

却是完全确定的。

由于两方面互不符合，理念对客观事物的关系就成为一种消极的关系，因为理念在本质上既然是内在的①，对这样的外在形状就不能满足，于是就离开这些外在形状，以这些形状的内在普遍实体的身分②，把自己提升到高出于这些不适合它的形状之上。由于这种提升，自然现象和人的形状和事迹就照它们本来的样子接受过来，原封不动，但是同时又认为它们不适合它们所要表现的意义，这种意义本来是被提升到远远高出于人世一切内容之上的。

一般地说，这些情形就是东方原始艺术的泛神主义的性格，这种艺术一方面拿绝对意义强加于最平凡的对象，另一方面又勉强要自然现象成为它的世界观的表现，因此它就显得怪诞离奇，见不出鉴赏力，或是凭仗实体的无限的但是抽象的自由，以鄙夷的态度来对待一切现象，把它们看成无意义的，容易消逝的。因此，内容意蕴不能完全体现于表现方式，而且不管怎样希求和努力，理念与形象的互不符合仍然无法克服。这就是第一种艺术类型，即象征型艺术，以及它的希求，它的骚动不宁③，它的神秘色彩和崇高风格。

b）在第二种艺术类型里——我们把它叫做古典型艺术——象征型艺术的双重缺陷都克服了。象征型艺术的形象是不完善的，因为一方面它的理念只是以抽象的确定或不确定的形式进入意识；另一方面这种情形就使得意义与形象的符合永远是有缺陷的，而且也纯粹是抽象的。古典型艺术克服了这双重的缺陷，它把理

① “Sie als Inneres”。

② 指使这些局部的和有缺点的形象具有了它们所具有的全部意义的一种观念或目的，虽然这些形象并不能真正表现这种观念或目的。

③ “Gährung”，直译为“发酵”。

念自由地妥当地体现于在本质上就特别适合这理念的形象，因此 477
理念就可以和形象形成自由而完满的协调。从此可知，只有古典型艺术才初次提供出完美理想的艺术创造与观照，才使这完美理想成为实现了的事实。

古典型艺术中的概念与现实的符合却也不能单从纯然形式的意义去了解为内容和外在形象的协调，就象理想也不应这样去了解一样。否则每一件摹仿自然的作品 每一个面容、风景、花卉、场面之类在作为某一表现的内容时，只要达到这种内容与形式的一致，就算是古典型艺术了。相反地，古典型艺术中的内容的特征在于它本身就是具体的理念，惟其如此，也就是具体的心灵性的东西，因为只有心灵性的东西才是真正内在的。所以要符合这样的内容，我们就必须在自然中去寻找本身就已符合自在自为心灵的那些事物。必须有绝对的[①] 概念，先把适合具体心灵性的形象发明出来，然后主体的概念——在这里就是艺术的精神——只须把那形象找到，使这种具有自然形状的客观存在(即上述形象)能符合自由的个别的心灵性[②]。这种形象就是理念——作为心灵性东西，亦即作为个别的确定的心灵性——在显现为有时间性的现象时即须具有的形象，也就是人的形象。人们固然把人格化和拟人作用谴责为一种对心灵性的屈辱，但是艺术既然要把心灵性的东西显现于感性形象以供观照，它就必须走到这种拟人作用，因为只有在心灵自己所特有的那种身体里，心灵才能圆满地显现于感官。

---

① “Der ursprüngliche Begriff”，直译为“本原的概念”。

② 上帝或宇宙发明了人作为心灵的表现；艺术找到了人，使他的形状适应个别心灵的艺术体现。

从这个观点看，灵魂轮回说是一个错误的抽象的观念[①]，生理学应该建立这样一条基本原则：生命在他的演进中必然要达到了人的形象，因为人的形象才是唯一的符合心灵的感性现象。人体形状用在古典型艺术里，并不只是作为感性的存在，而是完全作为心灵的外在存在和自然形态，因此它没有纯然感性的事物的一切欠缺以及现象的偶然性与有限性。形象要这样经过纯洁化，才能表现适合于它的内容；另一方面如果意蕴与形象的符合应该是完满的，作为内容的心灵性的意蕴也就必须能把自己完全表现于人的自然形状，不越出这种用感性的人体形状来表现的范围。因此，心灵就马上被确定为某种特殊的心灵，即人的心灵，不只是绝对的永恒的心灵，因为这后一意义的心灵只能作为心灵性本身来认识和表现[②]。

478 这最后一点又是一种缺陷，使得古典型艺术归于瓦解，而且要求艺术转到更高的第三种类型，即**浪漫**型艺术。

c）浪漫型艺术又把理念与现实的完满的统一破坏了，在较高的阶段上回到象征型艺术所没有克服的理念与现实的差异和对立。古典型艺术达到了最高度的优美，尽了艺术感性表现所能尽的能事。如果它还有什么缺陷，那也只在艺术本身，即艺术范围本来是有局限性的。这个局限性就在于一般艺术用**感性的**具体的形象，去表现在本质上就是**无限的**具体的普遍性，即心灵，使它成为

---

① 因为灵魂轮回说把灵魂说成是可以脱离一个适当的肉体而独立——人的灵魂可以存在在一个牲畜的肉体里面。

② “Geistigkeit”。“思想，心灵或精神的天性”。在这里，不能用心灵或精神来翻译这个词，因为“心灵”和“精神”这两个词使我们想起了一个孤立的个人，**一个**心灵或灵魂，而忽视了作者所指的共同的精神性的或心智性的天性。

对象，而在古典型艺术里，心灵性的存在与感性的存在二者的完全融合就成为二者之间的符合。事实上在这种融合里，心灵是不能按照它的真正概念达到表现的。因为心灵是理念的无限主体性，而理念的无限主体性既然是绝对内在的①，如果还须以身体的形状作为适合它的客观存在，而且要从这种身体形状中流露出来，它就还不能自由地把自己表现出来。

由于这个道理，浪漫型艺术又把古典型艺术的那种不可分裂的统一取消掉了，因为它所取得的内容意义是超出古典型艺术和它的表现方式范围的②。用大家熟悉的观念来说，这种内容意义与基督所宣称的神就是心灵的原则是一致的，而与作为古典型艺术的基本适当内容的希腊人的神的信仰是迥然不同的。在古典型艺术里，具体的内容是人性与神性的潜在的、不是明白表出的统一，这种统一既然是直接的③和不是明白表出的，就可以用直觉的感性的方式妥当地表现出来。希腊的神是纯朴观照和感性想象的对象，所以他的形状就是人体的形状，他的威力和存在的范围是个别的、特殊的，而对于主体④，他是一种实体和威力，主体的内在心灵和这种实体和威力只是处于自在的统一，本身还不能在内在的主观方面认识到这种统一。古典型艺术的内容只是自在的统一，可以用人体来完满地表现，比这较高的阶段就是对这种自在的统一有了知识。这种由自在状态提升到自觉的知识就产生了一个

① 不让自己的各个部分互相处在对方外面，这就是心灵或思维的本质。判断的所谓的各项就是思维的各个部分互相具有内在性的很好的例证。

② 请比较勃朗宁的《佛罗伦斯的古画》。

③ 也就是在感觉和想象的形式中——不是被思考的。

④ 主体，即自觉的个体的人。

重大的分别，正是这种非常大的分别才把人和动物分开。人本是动物，但是纵然在他的动物性的机能方面，人也不象动物那样停留在自在状态，而是意识到这些机能，学会认识它们，把它们——例如消化过程——提升到自觉的科学。就是由于这个缘故，人才消除了他的直接的自在状态的局限，由于他自知是一个动物，他就不再是动物，而是可以自知的心灵了。

如果人性与神性是这样由前一阶段的自在的直接的统一提升为可以意识到的统一，能够表现这种内容现实的媒介就不再是人体形状，即心灵的感性直接存在，而是自己意识到的内心生活[①]了。基督教把神理解为心灵或精神，不是个别的特殊的心灵，而是在精神和实质上都是绝对的心灵。正因为这个缘故，基督教从感性表象退隐到心灵的内在生活，它用以表现它的内容的材料和客观存在也就是这内在生活而不是身体形状。人性与神性的统一也成为一种可以意识到的统一，只有通过心灵知识而且只有在心灵中才能实现的统一。这种统一所获得的新内容并不是被束缚在好象对它适合的感性表现上面，而是从这种直接存在中解放出来了，这种直接存在必须看作对立面[②]而被克服，被反映在心灵性的统一体里。从此可知，浪漫型艺术虽然还属于艺术的领域，还保留艺术的形式，却是艺术超越了艺术本身。

我们因此可以简略地说，在这第三阶段，艺术的对象就是自由的具体的心灵生活，它应该作为心灵生活向心灵的内在[③]世界显

① "Innerlichkeit"，直译"内在性"。

② 被当做、被视为，或者被确定为消极的。

③ "Inward"（内在）也不仅仅是指在我们的头脑内部，而是具有精神的性质，因为它的各个部分相互之间不是外在的。一个判断就是这样"内在的"。

现出来。从一方面来说，艺术要符合这种对象，就不能专为感性观照，就必须诉诸简直与对象契合成为一体[①]的内心世界，诉诸主体的内心生活，诉诸情绪和情感，这些既然是心灵性的，所以就在本身上希求自由，只有在内在心灵里才能找到它的和解。就是这种内心世界组成了浪漫型艺术的内容，所以必须作为这种内心生活，而且通过这种内心生活的显现，才能得到表现。内在世界庆祝它对外在世界的胜利，而且就在这外在世界本身以内，并且借这外在世界作为媒介，来显现它的胜利，由于这种胜利，感性现象就沦为没有价值的东西了。

但是从另一方面来说，这个类型的艺术[②]，也象一切其它类型一样，仍然要用外在的东西来表现。由于心灵生活从外在世界以及它和这外在世界的直接的统一中退出来，退到它本身里，所以感性的外在的具体形象，如同在象征型艺术里那样，是看作非本质的容易消逝的东西而被接受和表现的。主体方面的有限的心灵和意志，包括个别人物、性格、行动等等，以及情节的错综复杂等等也都是这样接受这样表现的。客观存在方面被看成偶然的，全凭幻想任意驱遣，这幻想随一时的心血来潮，可以把眼前的东西照实反映出来，也可以歪曲外在世界，把它弄得颠倒错乱、怪诞离奇。因为这外在的因素已不象在古典型艺术里那样在它自己的范围里和在它自己的媒介里找到它的概念和意义，而是要从情感生活里去找它的概念和意义，而这种情感生活要从它本身而不是从外在事物

① 也就是，不保持知觉者和对象之间的区别，象空间中的事物之间的那种区别。并不感觉到善良、高贵等等有别于心灵、或在心灵之外。

② 指浪漫型艺术。

及其现实形式里找到显现，并且这种情感生活可以从一切偶然事
480 故里，一切灾难和苦恼里，甚至从犯罪的行为里维持或恢复它与它自身的和解。

从此就从新产生出象征型艺术的那种理念与形象之间的漠不相关、不符合和分裂，但是有一个本质上的分别：在象征型艺术里，理念的缺陷引起了形象的缺陷，而在浪漫型艺术里，理念须显现为自身已完善的思想情感，并且由于这种较高度的完善，理念就从它和它的外在因素的协调统一中退出来，因为理念只有从它本身中才能找到它的真正的实在和显现。

概括地说，这就是象征型艺术、古典型艺术和浪漫型艺术作为艺术中理念和形象的三种关系的特征。这三种类型对于理想，即真正的美的概念，始而追求，继而到达，终于超越。

4. 本书的第三部分和第一、二两部分的不同在于第三部分假定理想的概念和一般艺术类型的问题都已解决了，剩下的只是如何用某种感性材料去实现那理想和类型。所以我们现在所要做的不是按照艺术美的普遍的基本原则去研究艺术美的内在发展，而是研究这些原则如何转化为客观存在，它们在外表上彼此有哪些分别，以及美概念中每个因素如何分别地实现为艺术作品，而不只是实现为一种一般的类型。但是艺术所要转化为外在存在的就是美的理念本身固有的一些分别①，所以一般的艺术类型在这第三部分区分和界定各门艺术的原则中也还可以见出。换句话说，各门艺术之间的本质上的分别也和我们前已见到的一般艺术类型之间的分别是一样的。这些类型通过感性的材料，也就是特殊的材料，所

① 即种类，由一个原则自然而然产生出来的变异。

得到的外在客观存在，使得这些类型分化为一些独立的特殊的表现方式，即各门艺术，因为每种类型之所以有它的确定的性格，是由于它所用的是某一种确定的外在的材料，以及这种特殊材料所决定的使它得到充分实现的表现方式。但是从另一方面看，这些类型尽管各有定性，却仍是一般的类型，所以它们也可以冲破它们各有一门艺术为其特殊表现方式的局限，通过其它门类艺术得到表现，不过这只是次要的表现方式。所以从一方面看，每门艺术都各特属于一种艺术类型，作为适合这种类型的表现；从另一方面看，每门艺术也可以以它的那种表现方式去表现上述三种类型中的任何一种①。

因此，一般地说，我们在这第三部分所要研究的是艺术美如何在各门艺术及其作品中展开为一个实现了的美的世界。这个世界的内容就是美的东西，而真正的美的东西，我们已经见到，就是具有具体形象的心灵性的东西，就是理想，说得更确切一点，就是绝对心灵，也就是真实本身。这种为着观照和感受而用艺术方式表现出来的神圣真实的境界就是整个艺术世界的中心，就是独立的自由的神圣的形象，这种形象完全掌握了形式与材料的外在因素，把它们作为显现自己的手段。但是美在这种境界里既然显现为客观现实，而且在这过程中分化为一些特殊的各自独立的方面和因素，所以这个中心就有和它自己对立的实现于特殊现实的两极端。一个极端就是无心灵的客观性相，即神所创造的单纯的自然环境。

481

① 例如，雕塑是典型地适合于古典型艺术这一一般类型的艺术，但是也有一种象征性雕塑，我想还有一种浪漫性雕塑，即近代雕塑，虽然这两种类型都不是完全适合于雕塑的能力。

在这一极端,单纯的外在因素获得具体形象,成为一种本身并没有心灵性的目的和内容,而须从另一事物获得它的心灵性的目的和内容的东西①。

另一个极端就是内在的认识到的神圣性,即神所转化的各种特殊的主体存在:这也就是在个别主体的感觉、情绪和心灵中活动和起作用的真实,这种真实并不凝结在它的外在形状里,而是退到主体的个别的内心世界里。在这种状态中,神圣性不同于它的单纯的显现,即有神格的神,它转化为属于一切个别主体的知识、感觉、知觉和情感范围之内的那些杂多的特殊事物。艺术到了最高的阶段是与宗教直接相联系的,在宗教这个类似的领域里,我们对于这里所说的分别是这样了解的:首先把尘世的自然的生命看作是有限的,单独站在一边的;其次一步,意识就把神变成它的对象,在这对象里客体性与主体性的分别被消除了;最后到了第三步,我们从神本身进到信士群众的虔诚膜拜,这就是说,进到在主体意识中活着和显现着的神。在艺术世界中也有这三种主要的分别在独立发展着。

a) 按照各门艺术的这个基本原则,我们须首先研究的一种就是美的建筑②。建筑的任务在于对外在无机自然加工,使它与心灵结成血肉因缘,成为符合艺术的外在世界。它的素材就是直接外在的物质,即受机械规律约制的笨重的物质堆,它的形式还没有脱离无机自然的形式,是按照凭知解力认识的抽象的关系,即对称关系,来布置的。用这种素材和形式并不能实现作为具体心灵性的

① 建筑是同生活和宗教的目的有关的。

② Die schöne Architectur.

理想，因此，在这种素材和形式里所表现的现实尚与理念对立，外在于理念而未为理念所渗透，或是对理念还仅有抽象的关系。因此，建筑艺术的基本类型就是**象征艺术类型**。建筑为神的完满实现铺平道路，在这种差事中它在客观自然上辛苦加工，使客观自然摆脱有限性的纠缠和偶然机会的歪曲。建筑借此替神铺平一片场所，安排好外在环境，建立起庙宇，作为心灵凝神观照它的绝对对象的适当场所。它还替他的信士群众的集会建筑一堵围墙，可以避风雨，防野兽，并且显示出会众的意志，显示的方式虽是外表的，却 482 是符合艺术的。建筑能用这种内容意蕴灌注到它的素材和形式里，其多寡程度就取决于它在上面加工的那种确定的内容有无意义，是抽象的还是具体的，是深刻的还是肤浅的。在这方面建筑可以达到很高的成就，甚至于能用它的素材和形式把上述内容意蕴完满表现为艺术品。但是到了这一步，建筑就已经越出了它自己的范围而接近比它高一层的艺术，即雕刻。因为建筑的特征正在于内在的心灵还是与它的外在形式相对立的，因此建筑只能把充满心灵性的东西当作一种外来客指点出来。

b）如上所说，建筑把无机的外在世界净化了，使它得到了对称的秩序，并且使它和心灵结成血肉因缘了，于是神的庙宇，也是他的信士群众的房屋，就建立完成了。第二步就是神自己走进这座庙宇，以个性的闪电似的光芒照耀着并且渗透到那无生气的物质堆里，不再只是用对称的形式，而是用心灵本身的无限形式[①]，

---

① 从“自我完备”的意义上来说，即“人们首先并不认为需要用外界的任何事物加以解释”，象一个同车轮或手臂相对而言的机器或动物就是这样。车轮或手臂则是有限的，因它们要求从外部加以解释和补充，即必然要引起人们注意它们自身的限度。

把相应的身体性相集中起来而且表现出来。这就是雕刻的任务。因为建筑只能从外面指点出来的那种心灵内在生活，在雕刻里却象安居在感性形象及其外在材料里，并且因为这两方面显得契合无间，没有哪一方面压倒另一方面，所以雕刻以古典艺术类型为它的基本类型。因此，在雕刻里感性因素本身所有的表现都同时是心灵因素的表现，反之，任何心灵性的内容如果不是完全可以用身体形状呈现于知觉的，也就不能在雕刻里得到完满的表现。雕刻应该把心灵表现于它的身体形状，使心灵与身体形状直接统一起来，安静地幸福地站在那里，而形式也应该受心灵个性的内容灌注生气。所以雕刻在外在的感性素材上加工，不再是只按照它的笨重的物质堆的机械的性质去处理，也不是用无机物的形式，也不是不管着色或不着色等等，而是要把感性素材雕刻成人体的理想形式，而且还要把人体表现为立体。就最后这一点来说，我们必须记住：只有在雕刻里，内在的心灵性的东西才第一次显现出它的永恒的静穆和本质上的独立自足。能和这种静穆以及这种自己与自己的统一相对应的只有本身也具有这种静穆和统一的外在形象。符合这种条件的就是抽象空间的形象①。雕刻所表现的心灵在本身就是坚实的，不是受偶然机会和情欲的影响而变成四分五裂，所以它的外在形状也不是显现为各种各样的现象，而是在它的全部立体中都只现出抽象的空间性。

c）建筑已把庙宇建立起来了，雕刻家的手把神像摆到庙里去了，于是第三步就是这个显现于感官的神在他庙里宽广的大厅里面对着他的信士群众。这些信士群众就是那个感性的客观存在在 483

① 只作为占空间的一种事物的形象。

他们本身上的心灵性的反映，就是起灌注生气作用的主体性和内在生活，有了这种主体性和内在生活，所以无论对于艺术内容来说，还是对于表现内在生活于外在形象所用的材料来说，特殊化(分化为各种形状、属性、事件等等。)，个别化及其连带的主体性才成为赋与定性的原则①。

到了这个阶段，原来在雕刻里神所具有的那种坚实的统一就分裂成为许多个人的内在生活，而这许多个人的内在生活的统一却不是感性的而是观念性的②。只有到了这个阶段，只有在神开始这样往复转化，这样由他本身以内的统一转到既在个人主观认识中实现他自己，也在具有共同性而团结在一起的人群的主观认识中实现他自己的阶段，神才成为真正的心灵——在他的信士群众中的心灵。在这些信士群众中，神一方面解脱了还未展开的自己与自己的统一的抽象性，一方面也解脱了直接沉浸在身体形相中的那种情况，象他在雕刻中被表现的那样。这样，神就被提升到心灵生活和知识里，即提升到在本质上是内在的作为主体生活而显现的那种反映里③。因此，这较高的内容现在是心灵性的东西，

---

① 如果我们，譬如说，把坦尼尔斯(Teniers，1582—1649，比利时画家——译注)的一幅画同一座希腊雕像，或者把滕纳的一幅画和同一座希腊雕像比较一下的话，正文中的用语就不言而喻了。"主体性"是指艺术作品可以诉诸我们平常的感觉、经验等等。按照这一理论，音乐和诗歌是比绘画更有力的例证。诗歌尤其可以处理一切。

② 组成一个教会或国家的许多个人的统一是看不见的，只存在于共同情绪、目的等以及对集团的认识里。

③ 这句话永远适用于意识，因为它可以观察自身。参看：

"'告诉我，好布鲁塔斯，你能看见自己的面孔吗？'
'不，卡西厄斯；因为不靠倒影，不靠别的什么东西，
眼睛就看不见自身。'"

《朱里亚·凯撒》

而且是绝对心灵性的东西。不过由于上文所说的分化，这绝对心灵性的东西同时也显现为个别的心灵生活，即个别的心情。由于在这阶段表现为主要的东西不复是神的无忧无虑的泰然自足，而特别是他的显现，即为他人的存在，亦即自我显现，所以在现阶段，多种多样的在活跃的运动和行动之中的主体生活，例如人的情欲、动作、事变，总之，人类情感意志以及对情感意志的节制的广大领域，就有成为艺术表现对象的独立资格。要符合这种内容，艺术的感性因素就也要化为本身是个别的事物，便于表现主体内在生活。符合这种要求的材料有颜色、声音以及只对内在知觉和观念起暗示作用的声音，用这些材料来表现上述那种内容意蕴的方式有图画、音乐和诗。在这几门艺术里感性素材又分化为各种，一般都是看作观念性的[①]，所以它最符合一般是心灵性的艺术内容意蕴，而心灵性的内容意蕴与感性素材之间的关系在这几门艺术里也比在建筑和雕刻里较为密切。不过，这样得到的统一是一种较内在的统一，重点是摆在主观方面的，而且因为形式与内容不得不经过具体分化而得到纯然观念性的存在，所以只有牺牲内容的客观普遍性以及这普遍性与直接感性因素的融合，才能达到这种统一[②]。

484

① 假定或规定是观念性的。几乎等于说宣布是或养成是观念性的。所谓"是"就是"变成"，例如乐音是'观念性的'，是说它作为艺术作品只是在记忆里存在，实际听到它的那一顷刻是一纵即逝的。一幅画就它是立体来说，也是由观者推断出来的。至于诗则几乎完全是观念性的，因为它几乎不用感性因素而完全诉诸在心中存在的东西。"Subdivided"（分化）原文为"besondert"，象上文的"particularisirt"（个别化）一样，因为单单色彩、乐音和观念的材料就十分丰富多彩。

② 滕纳的一幅画或坦尼尔斯的一幅画的主题也不具有最简单的意义上的客观普遍性，不是在一切地方和对一切人来说都是确实完全一样的东西。只要理想本身是外在的或造型性的，绘画和音乐（直接的感性因素）就不象雕像那样完全同理想融合在一起，而是更踏实地更详尽地再现它。

这几门艺术的形式与内容既提高到观念性，抛弃了建筑的象征性和雕刻的古典理想，所以它们就以浪漫艺术类型为它的基本类型，因为它们最宜于用浪漫型艺术的表现方式。它们形成了一整套的艺术，因为浪漫型艺术本身是最具体的[1]。

这第三个领域中的个别艺术可以依下列方式去划分:

i) 紧跟着雕刻后面的第一种艺术是绘画。绘画用作内容的材料和表现内容的媒介是纯粹可由肉眼看见的，这就是说，绘画的特征是它从颜色得到它的定性。建筑和雕刻的材料固然也是肉眼可见的和着色的，但是这不象在绘画里，不是单就可见性而言的可见性，不是由单纯的光与黑暗既对立而又统一所形成的颜色[2]。这种可见性是本身经过主观化的，看作观念性的，它既不象在建筑里需要在笨重物质里起作用的那种抽象的机械的体积属性，也不象在雕刻里需要立体空间所有的全部感性的属性——尽管在雕刻里这些属性是集中于有机体形状的。绘画方面的可见性和实现可见性的方式所特有的质的分别在于它是比较观念性的，在于颜色的特殊性，在于它使艺术解脱了物质须完全占住感性空间的情况，因为它只局限于平面。

从另一方面看，绘画的内容也得到广泛的特殊化(分化)。凡是可以在人心中占地位的东西，例如情感、观念、目的等，凡是可以引起行动的，这一切繁复的材料都可以组成绘画的丰富多采的内

---

① 浪漫型艺术同近代精神的运动和多样化有更大的亲和力。这不仅表现为绘画、音乐或诗歌同建筑和雕塑相比，有更大的灵活性，而且表现在下面的事实上：浪漫性艺术至少包括这三种艺术，而象征型和古典型都各自只有一种艺术。

② 这是根据歌德的颜色说。不幸，黑格尔采纳了歌德的颜色说，而反对牛顿的颜色说。

容。整个的殊相世界，从心灵的最高品质到最孤立的自然事物，在绘画里都可以找到地位。因为连有限自然界① 的个别场面和个别现象都可以表现在艺术里，只要有任何一点可以指引到心灵因素的东西使它们和思想情感结成血肉因缘就行了。

ii）浪漫型艺术所借以实现的第二种艺术是与绘画相对立的音乐。音乐的材料虽然仍是感性的，却发展到具有更深的主观性和特殊化。音乐也是把感性因素看作观念性的，这可以从这一点见出：绘画对于空间的绵延② 还保留其全形，并且着意加以模仿；音乐则把这种空间的绵延取消或否定③ 了，并且把它观念化为一个个别的孤立点。作为这种否定，这个点本身就是物质属性以内的一个具体的积极的否定④ 过程，表现为物体在本身以内以及在对本身的关系上的运动和震动。物质的这种初步的观念性⑤ ——不再是空间的形式，而是时间的观念性⑥——就是声音，是一种否定了的感性因素，这感性因素的抽象的可见性已转化为可闻性，声音好象把观念内容从物质囚禁中解放出来了。——这种最初灌注

485

① 黑格尔所指的主要是山水风景。

② 空间的各部分，虽然相互来说，是外在的，却没有突出的质的特点。

③ 黑格尔所使用的"Aufheben"（否定，扬弃）含义丰富，不仅指"取消"，"废除"，而且指"保存"，"固定在心灵中"，"加以观念化"。这个词的用法是他的辩证法的根本点。参看«逻辑学»，i. 104. 据我所知，只有"put by"与之相当（在苏格兰方言中为 put-past）。对空间的否定是音乐的一个属性。一个和弦的各部分在空间中是不存在的，正象一个判断的各部分在空间中不存在一样。黑格尔表示这番意思的原话是说，音乐使空间观念化，把空间集中为一点。

④ "Aufheben."

⑤ 物质的观念性：一种发音体的显著的物质的属性，即它的体积，只是借改变音的性质间接地或凭推测地出现于它的声音，所以它是经过"观念化"的。

⑥ 时间上的承续比空间上的并存更是"观念性"的，因为时间上的承续要凭记忆。

到物质里去的内在性和心灵性提供了材料，去表现心灵中本身还没有确定的内在性和心灵性[1]，使心境以及它的全部情感和情欲在它的声音里得到表现。所以音乐成为浪漫型艺术的中心，正如雕刻成为建筑与几种主体性的浪漫型艺术之间的桥梁一样，音乐也成为由绘画所用的抽象的空间感性到诗的抽象的心灵性之间的转捩点。象建筑一样，音乐本身就有一种符合理解的量的关系，也有声音及其汇合承续的严格的规律性作为它的基础，这是与音乐所表现的情感生活和内在生活相矛盾的。

iii）关于浪漫艺术类型的第三种，即它的最富于心灵性的表现，我们须在诗方面去找。诗的特征在于它能使音乐和绘画已经开始使艺术从其中解放出来的感性因素隶属于心灵和它的观念。因为诗所保留的最后的外在物质是声音，而声音在诗里不再是声音本身所引起的情感，而是一种本身无意义的符号，而且这符号所代表的观念是本身已变成具体的，而不仅是不明确的情感以及它的各种深浅程度和等级。声音就这样变成了字，变成在本身已是分节发出的音，它的意义在于标示观念和概念，因为音乐所已达到的那种本身还是否定性的点现在已进展为完全的具体的点，这个点就是心灵，也就是有自意识的个人，这个人从它自身产生出观念的无限空间，把这无限空间和声音的时间性结合起来。这种感性因素在音乐里还是直接与内心生活合而为一的，而在诗里它却和意识的内容分开了，心灵自己为自己把这内容确定成为观念，为着

[1] “Seele”（灵魂）：作为特定的感觉主体的富于个性方面的心灵。“Geist”则是作为智力的共同性质的心灵。因此，在感觉和自我感觉过程中，据说心灵使自身集中为一个灵魂。

要表现这种观念，心灵固然也使用声音，但是只把这声音当作本身486无价值无意义的符号来用。这样看来，声音可以变成只是字母，因为可闻的东西象可见的东西一样，都降为心灵的一种单纯标记了[①]。因此，诗的适当的表现媒介，就是**诗的想象**和心灵性的观照本身，而且由于这个因素是一切类型的艺术所共有的，所以诗在一切艺术中都流注着，在每门艺术中独立发展着。诗的艺术是心灵的普遍艺术，这种心灵是本身已得到自由的，不受为表现用的外在感性材料束缚的，只在思想和情感的内在空间与内在时间里逍遥游荡。但是到了这最高的阶段，艺术又超越了自己，因为它放弃了心灵藉感性因素达到和谐表现的原则，由表现想象的诗变成表现思想的散文了。

这些就是各门艺术的分类的整体：建筑，外在的艺术；雕刻，客观的艺术；绘画，音乐和诗，主体的艺术。人们过去尝试过作许多其它分类，因为艺术作品有许多方面，人们可以时而用这方面，时而用那方面，作为分类的基础，实际上人们往往是用这样的办法去分类。例如感性材料就可以用作分类标准。依这个标准，建筑就被看成结晶，雕刻就被看成是就材料的感性和空间性的整体，把材料刻画为有机体的形状，绘画就被看成着色的平面和线条，而在音

---

① 黑格尔似乎接受了这一观点。他对诗歌中的声音不敏感吗？他的传记中保留的他的几行十分奇特的诗句说明，他的耳朵是不敏感的。然而，他对诗歌的批评评价通常都是公正的。莎士比亚和索福克勒斯大概是他所喜爱的作家。就分寸来说，他在这里所讲的也是正确的。必须记得，诗歌中的声音的美在很大程度上是间接的，因为这种美是声音象征的观念所唤起的激情或情绪提供的。诗歌中的声音的美本身很可能不象通常所设想的那样大。它一定有能力接纳热情的表现，但是，那和一个音或一种色彩的感官美并不是一样的。如果一首高贵的诗篇中的词被剥夺了一切意义，这些词也就失去了词的声音美的一大部分，即令还不是全部。

乐里，空间就转变为时间的点，本身自有内容，以至最后在诗里，外在素材完全降到没有价值的地位。此外，各种艺术的分别也可以从它们的时间和空间的抽象属性去看。艺术作品的这种抽象的差别，正如感性材料一样，固然可以按照它的特点来加以贯串的研究，但是它们不能看作最后的基本规律，因为任何这样的一方面本身须根据一个更高的原则，所以就要受那个更高的原则统制。

我们发见这种更高的原则就是象征的、古典的和浪漫的艺术类型——这些类型就是美这一概念本身的普遍的阶段或因素[1]。

这些类型对具有具体形式的各门艺术的关系是这样：各门艺术组成了艺术类型的真实存在。象征型艺术在建筑里达到它的最适合的现实和最完善的应用，能完全按照它的概念发挥作用，还没有降为其它艺术所处理的无机自然；古典型艺术在雕刻里得到完满的实现，它把建筑只看作围墙，但是还不能发展绘画和音乐，来作为表现它的内容的绝对[2]形式；最后，浪漫型艺术抓住绘画和音乐作为它的独立的绝对的形式，诗的表现也包括在内；但是诗却适合美的一切类型，贯串到一切类型里去，因为诗所特有的因素是创造的想象，而创造的想象对于每一种美的创造都是必要的，不管那种美属于哪一个类型。　487

所以各门艺术在个别艺术作品中所实现的，按照它们的抽象的概念来说，只是自我生发的美的理念所显出的那些普遍的类型。

① “Stages or elements”（“阶段或要素”）。“Momente”是黑格尔的术语，用来指构成任何观念的必要部分或必要因素的那些阶段。这些阶段是相继出现的，先出现的阶段暗含在和保存在后出现的阶段中。

② 充分的，因此也是具有永久价值的。

广大的艺术之宫就是作为这种美的理念的外在实现而建立起来的。它的建筑师和匠人就是日渐自觉的美的心灵。但是要完成这个艺术之宫,世界史还要经过成千成万年的演进。

附 录 二

对于音乐表现的一些分析

罗杰斯先生 488

下列笔记评述了音乐表现的一些具体例证。这些笔记都是我在序言中提到的罗杰斯先生供给我的。这几段笔记看来出色地说明了最初由柏拉图和亚里斯多德提出、在近代又由叔本华加以宣扬的一项论点:音乐是情节和事件的精神。

1. 舒曼① 的《在夜晚》过去总是在我的想象中展现出这样一幅画面:在一个大风呼号的夜晚,月亮在乌云中挣扎着——轮番地一会儿出现,一会儿消失。后来,有一阵子,这位"徒有虚名的女王"在不足以遮断她的光辉的朵朵白云中间君临大地。有两个瞬间,就连这层丝绸面纱也被撤去。以后,代之而起的是一层厚厚的乌云,有很长时间连一点光亮也透不过来,终于,每隔一定的时间,有些光亮透过来了,但时间间隔有些不规律,而且光亮比以前更加凄凉一点了,更加短暂了。最后,光亮完全熄灭了,暴风雨压倒了一切。

几年以后,我才知道,舒曼还把这支乐曲同一幅画联系起来。他在写出全套《幻想曲》(这首乐曲就是其中一部分)之后,才想出这个主意来。这幅画画的是希罗和利安得的故事(希罗是一位侍

① 舒曼(Schumann,1810—1856),德国作曲家。——译注

奉爱神阿芙罗黛蒂的女尼，利安得每夕渡河与之相会，后利安得溺死，希罗也投海殉情——译注）。他的画同我想象的情景并不是不能相容的。在他的画中，波浪相当于乌云，游泳的人相当于月亮。游泳的人有时被埋葬和窒息在波浪的谷底，有时闪现出来，在波浪的谷峰上呼救。当我的故事中的月亮凯旋得胜的时候，在他的故事中，这对恋人正在海岸上幽会，还伴有远处波浪的潺潺声，整个场面几乎仿佛是：

"围绕着你翻滚的乌云般的浪涛

将在风和日丽的艳阳天安然入睡。"

但是，事实并不是这样。比以前更加黝黑的浪涛卷土重来，前后颠簸。游泳的人和岸上的人喊声不断。最后，"黑夜吞没了一切。"① 这支乐曲可以按照马克斯·米勒② 的方法改写成一个月神神话，也可以改写成一个希腊传奇。月亮的所作所为和那位希腊英雄的所作所为在很大程度上是一样的。音乐所阐释的正是两者所共有的那种重要要素或属性。

2. 如果说音乐可以抓住任何事件或一系列事件的精神或灵

---

① 舒曼的《青年时代书简》，1838 年 4 月 21 日。"我刚从克拉格那里收到一封来信——他写信向我谈到幻想曲的许多美，并且以他那种方式醉心其中——他写道，《夜晚》真妙真美，他最心爱的人几乎也在给我写信。后来，当我看完以后，我很兴奋地在信中发现了希罗和利安得的故事。你大概也知道这个故事。利安得游了一整夜，游过大海，去找在灯塔上等着他的爱人。她用熊熊燃烧着火炬给他引路。这是一个富于罗曼谛克色彩的美丽传说。如果演奏了《夜晚》，我就不会忘记那种情景：首先，他怎样跳入大海——她喊叫着——他回答着——他怎样幸运地穿过巨浪游到陆地，然后，康狄丽娜在那里拥抱他，两人难舍难分，直到夜幕笼罩了一切。请你告诉我，这种情景与乐曲是否匹配。"

② 马克斯·米勒（Max Müller，1823－1900），德国出生的英国语文学家。——译注

魂的话，那么，人们也许要问，有什么作曲家作过描写上帝的尝试吗？这里所说的上帝是指人们常说的"历史上的上帝，或田尼生在《高级泛神论》中或华滋华绥[①]在《廷特恩教堂》中所描写的上帝。我用一个例子来回答这个问题。布拉姆斯[②]的德文安魂曲常常受到人们的赞美，因为其中有丰富细致的细节，把古代精神和近代精神融为一炉，还有在浪漫主义熔炉中熔炼出的对位手法。但是，这 489 支乐曲还有更优美、更深刻的优点。庄严的开端"哀悼的人们有福了"和庄严结束语"死去的人们有福了"被配上同一的乐调。在乐曲的中间，第一次，差不多也是最后一次[③]引入了上帝的名字。歌词是："圣洁的人们的灵魂都在上帝的手中"。这个名字在乐曲中配上了一个持续音符。这个持续音符在这段歌词所配的赋格曲中从头到尾都压得很低。这个持续音符持续不已，始终都很突出，无时不在，无处不在。赋格曲从这个音符开始，在经过许多复杂的漫游之后，最后又回到这个音符。它是基本的音符——第一个和弦和最后一个和弦的基础，而且，虽然在这个赋格曲的过程中可以找到许多不同的、表面上互不相容的和声，然而，这些和声最后全都归结为最初的和声。而这个最初的和声中的那个持续音符既是显示特征的音符，又是其集中的体现。一切都是从那个音符出发，又回到它那里去，只有它是永久的，不断地、连续地、不可抗拒地崭露头角。不论是诗歌，不论是绘画，也不论是建筑都无法这样深刻有

① 华滋华绥(Wordsworth，1770—1850)，英国桂冠诗人。——译注

② 布拉姆斯(Brahms，1833—1897)，德国作曲家。——译注

③ 上帝的名字还出现在下一个号码的安魂曲中。那支安魂曲的主旋律只是我们所说的这支安魂曲的回声。

力地，这样直接地表达这一类奥秘。

3. 莫扎特的安魂曲① 同布拉姆斯的安魂曲相仿，开端的乐调和结尾的乐调一样。在两人的作品中，乐曲所配的歌词在第一号安魂曲和最后一号安魂曲中完全不同。莫扎特的第一号安魂曲描写的是死亡，最后一号的安魂曲描写的是不朽。包复着这两个意念的是同样的激动情绪，同样的庄严气氛，我们必须再补充一句，还有同样的忐忑不安的心绪。在莫扎特的最后一号的安魂曲中，有一种奇异的格调，是大多数著作家似乎都没有注意到的。如果不稍稍参考一下前面的乐调，就几乎无法理解这一奇异的格调。同莫扎特的大多数作品比起来，只有这部作品显得急躁不安——其中的情绪不断迅速变换着。“对诅咒的驳斥”一开头是诅咒，中间是祈求赐福，最后以一声绝望的叹息结束。“凄然落泪”一开头是多情善感，然后是必然的命运的严酷发展，突然之间又有了一丝几乎带有肉欲的快感。在这两支乐曲的任何一支乐曲中，三种情绪都没有揉合在一起，而是一个接着一个出现，相继出现的速度之快，就这位通常喜欢铺陈而不喜欢对比的作曲家来说，是惊人的。乐观的情绪是另行处理，另行看待的，而且明白无误。它的主要特点是，它总是谱成大调，而不是谱成小调，而且通常是一个结尾。但是，还有另外一种方法，可以使大调和愉快的结尾融为一体，使小调和不愉快的结尾融为一体——在这一作品中采用的办法就是这样。“圣哉赞美曲”就是“最后审判赞美曲”由小调转成大调的结果。在莫扎特的安魂曲中，天罚是赐福转成小调的结果。因此，我

① 据说，这支安魂曲有些段落不是莫扎特写的。我们提出这种美学见解时，假定主要段落是由一位作曲家谱成的，整体的构思也是由这一位作曲家完成的。

们都抱着强烈的、几乎是充满痛苦的兴趣期待着最后一个乐章的结尾。它是小调还是大调？在这部作品中，莫扎特的大部分手法都可追溯到老一代的作曲家——亨德尔、海顿，而且轮流地再现了每一位作曲家的手法。他的最后一个乐章的结尾，是我们在前几个世纪中到处寻找而找不到的一种结尾，虽然在中世纪，它是最常见的最后一个乐章的结尾。在最后一个和弦中没有“第三音”。莫扎特的最后一个和弦既不是大调，也不是小调。既可说是大调，也可说是小调。它悄悄地把它的最重要的组成部分略去，有意地逃避回答那个重大问题(指:“是小调还是大调？”——译注)。在这部作品的前面几个段落中，他似乎已经仔细地为自己准备了回答这个问题的明确的音乐手段。但是，他不敢回答这个可怕的问题。这部作品从头到尾充满渴望，忽喜忽忧，情绪低沉。有人一度说过，“它似乎羞羞答答”，一会面色苍白，一会面色红润。结尾是无可改变的忧思的高潮。 490

4. 华格纳的«诗乐会»（或译«纽伦堡的民歌手»)是一个再好不过的例证，说明音乐可以作为活生生的意趣的一个要素进入一个观念或一个故事中。下面是少数典型的例证，说明音乐可以补充提供原文或情势只作了含糊而不明确的暗示或者根本未加说明的那种感觉。

(a) 首先，音乐可以增加我们对汉斯·萨克斯的性格的认识。在第二幕的开头——象在第三幕的开头一样——可以看见汉斯·萨克斯在沉思。他的沉思的主题是华尔特的«春歌»，“这样的新鲜，然而又是这样的古老”。这是一首情歌，象汉斯·萨克斯在第三幕中所说，歌中所包含的精神导致了私奔，而不是结婚；这首情

歌是炽热的、冲动的、鲁莽的①。歌中最激昂的乐句"它在高涨汹涌"是另一位诗乐会会员印象最深的乐句，也是汉斯·萨克斯印象最深的乐句。但是，当他们引证这个乐句的时候——或者不如说，当管弦乐队告诉我们他们在思考这个乐句的时候——，前一位诗乐会会员却加重了这个乐句中包含的急燥不安的情绪。插在中间的持续的"G"调也使这个乐句显得不庄重、不和谐②。在汉斯·萨克斯的回忆中，它就纯洁化了，优美化了。在他看来，它是柔和的、忧郁的和克制的（第170页）③。各个和声都要更丰富一些，节奏要更严肃一些，其中所描写的爱情成了一种长期忍受痛苦然而又憨厚的爱情。尽管有所改变，它仍然是原来的爱情，原来的旋律。从华尔特的旋律中得来的其他片断也是如此。这些片断都是从原歌中分毫不差地引来的，但是在引来的时候，调子都压低了，变得高尚起来。这比什么都更能深刻地阐明汉斯·萨克斯的艺术天才的特征，它的成熟和平静的领悟能力。只有善于选择，而且善于提高自己所选择的事物，才是最高度的鉴别才能。我们听到了，汉斯·萨克斯就具有这种完善的鉴别才能。

(b) 乐曲还在一个地方一方面发展汉斯·萨克斯的性格，另一方面又埋下一个同剧中主要意外事件有关的秘密。请看看第二幕在汉斯·萨克斯同夏娃相见时给汉斯·萨克斯所配的乐调吧。

---

① "有人用这样的诗和火热的爱
引诱良家女儿去冒险；
但是，如果是为了爱的婚姻，
人们会找到别的言词和方式。"

② 参看钢琴总谱第123页的说明。

③ 钢琴总谱的说明。

华尔特第一首歌《在家中》有四个升半音起了很大作用。给汉斯·萨克斯所配的乐调的基础显然就是从那四个半音中取来的基础低音。如果我们相信乐曲的话，华尔特的肉眼看不见(但可以听见)的影子就给汉斯·萨克斯和夏娃之间的关系投下了一层暗影。但是，在原文中毫没有暗示人们可以作这种解释。让我们再进一步看看乐曲中包含的暗示吧。这一系列半音构成一个核心，向四面八方延伸出去。例如，它常常陪有一个"反主题"，再不然就表现在一个节奏分明的结尾中——戴维（第 39 页）在给歌词"留心和提防"配上这个结尾时，恰当地抓住了它的精神。汉斯·萨克斯出现在我们面前时是一个真正的巧匠——他所以能学到东西是靠了不辞劳苦。再不然，它就同汉斯·萨克斯向华尔特表白友情(编纂本第 409 页)的友好而轻快的乐句联系起来(参看第 124 和 314 页)。再不然，反主题中就包含了这些音符——一个下降的第六音和上升的第五音，都是小调——的胚胎。这两个音符后来给那段题为"幻想！幻想！"的独白带来了十分阴沉悲伤的色调和听天由命的色彩。在那段独白中，汉斯·萨克斯接过预言家的衣钵，回答了一个悲观的问题："为什么人民要想象空幻的事物？"他提供了一个乐观的答复："不这样，就一切也谈不上了。"这段独白的精神并不象伪预言家的精神那样，牢骚满腹、华而不实或色厉内荏，而倒更象密尔顿笔下的曼诺亚的精神：

491

"这里没有什么可流泪的，没有什么可哭泣的，
没有什么可痛心疾首的；没有孱弱，没有轻蔑，
没有非难，没有责备；只有称心和美满。"

这段独白的内容　　如果我们可以引用歌德的诗句而稍加改

变的话——就是:“幻想不再是罪恶了,因为它是普遍的。”但是,在这里,音乐却只是揭示了汉斯·萨克斯对思辨问题的风度和态度,对艺术和工作的风度和态度,或者在他同友人的通常谈话中表现出来的风度和态度。音乐没有说明这个难题:为什么汉斯·萨克斯同夏娃在一起的时候总是想着华尔特?主要乐句有时还伴有从相反方向偷偷跑来的第四个由半音组成的反主题,秘密正是在这里泄露出来的。这个乐句的细小的逐渐的变化使这个乐句变成了贯穿在《特里斯坦和伊索尔德》中的那段主旋律①。这时,汉斯·萨克斯向夏娃说:“如果你答应我的求婚,你和华尔特会使我成为一位马克国王。”这段歌词来得很突然,几乎是突如其来,但是,乐曲却从一开始就预示了和展开了这一解释。乐曲,而且只有乐曲才抓住了和阐明了整个情境的关键。

(c)有一个乐句由一连串递降的四度音程和递升的三度音程组成。这个乐句不时地应用于剧中每一个人物,甚至组成他们咏唱的歌曲的一部分。在夏娃向玛格达勒妮表示“我觉得我仿佛是在梦境中”(20)的时候,就可以窥见这个乐句。汉斯·萨克斯有一种把噪音和韵文结合起来的习惯。他配着下列歌词来咏唱这个乐句:“我那可爱的青年时代的友人”(310)。它是华尔特的歌《在家中》的前奏。在这个歌中,华尔特说他能在冬天看到春天的景象。《模范情人》(第32页)也在第二场的头几个匆匆忙忙的断奏音符中再现了这个短句。在华尔特提到“歌唱艺术”的时候(第40页),这个乐句也留下微弱的回声。还有一连串递降的四度音程支配着

① 由四个升半音组成的两个序列,伴有一个反主题。这个反主题又是三个降半音当中的两个半音的第一个。

第二幕中汉斯·萨克斯和夏娃的幽会场面(参看第352页)。它是把贝克梅塞的小夜曲《奖赏歌》和大师们提到夏至节庆祝会准备工作时一再出现的欢乐主题联结起来的共同纽带。汉斯·萨克斯所提供的例证可以生动地说明最后这两个动机的密切联盟。他在《幻想! 幻想!》中显示出,夏至节主题不知不觉地融化为贝克梅塞的嘁嘁喳喳和吱吱唧唧的歌声。只要扮演贝克梅塞的演员表演得既聪明又好笑,观众就很容易觉察到他的奖赏歌和华尔特的奖赏歌之间的密切亲缘关系。把这一切属性加在一起,可以公平把这个乐句称之为"时间和地点精神"——时代精神和地方风气融化为一体。这种精神熏陶着一切人,正直的人和不正直的人,但是,只有最高尚的人才配参与这种精神。这种精神是年青的,而且(象瓦 492 茨[①]的时代精神画一样)是笔直地向前看的。这种精神热爱优美的形式,并且尊崇艺术。这种精神预兆着春天的诞生,而且可以说就是少年德国的梦想,因为它梦想过"在这些岁月逝去以后世界会是什么样子"。

(d) 这里还有一个材料,说明华格纳的乐曲可以把我们带到中古时代历史的核心。人们都没有充分认识到华格纳的《诗乐会》的乐曲怎样使听众不仅深刻了解到中古时代的行会所造成的艺术、工业和宗教[②]的密切联系,而且深刻了解到中古时代行会所造成的艺术、工业和宗教的绝对一体化。以前奏曲的头四个小节为

---

① 瓦茨(Watts,1817—1904),英国画家。——译注

② "表现英国感情的音符虽然很少,但很深刻。工业、艺术、宗教,庄严的音阶就是这样排列的。"(迪斯雷利语)在华格纳的乐曲中,它们不是一个音阶,而是一个和弦。它们不是有先有后,而是融合在一起。(迪斯雷利,Disraeli,1804—1881,英国著作家。——译注)

例，它们都是十分庄严壮丽的小节，就是当《模范情人》在夏至节的场合(第416和417页)以急速匆忙的拍子再现这四个小节的时候，听众也觉得从这些小节把夏至节当做是一种快活欢闹的公休假日的时候起(第二幕开头)，这些小节的精神境界就提高了一大截。这些小节在剧中最初是用来指明“向诗乐会会员授奖的法庭”(第22页)和“那个法庭特有的公正”(第127页)的。在第74和75两页，波格纳强调指出艺术的高度价值以及德国对艺术的尊崇——在第108页，科特纳阐释了创作《名曲》时所必须依据的原则——在这两个地方都用了这个乐句。这个乐句所配的歌词表达了艺术欣赏的崇高理想。诗乐会一直想达到这个理想，而且在剧中最后一场也达到了这个理想。纹章官的服饰和一切节日盛况和庆典(第24—294页)，诗乐会的仪式和程序(如第421页)，外部的口头赞美(参看第408页)都是用另外一个不同的乐句描写的。我们所说的这个乐句则专用于描写这个行会的精神性目标以及这个行会的存在的更深刻的意义。从乐调来看，这些目标和更深刻的意义对行会来说，就是一种宗教，起源于宗教，至今仍具有宗教性质。因为这四个小节——只略去了第二个小节——就是全剧开始时合唱的赞美诗的主旋律。在汉斯·萨克斯给华尔特的名曲命名时，也用了这个主旋律。正是艺术和宗教在诗乐会中的这种结合——事实上，他们使用同一些主旋律就有力地说明了这一点——使得第一幕的场景安排在卡塔琳娜教堂前面的小礼拜堂显得自然而适当。从这种结合中，产生了宁静。在这些小节中朝相反方向进行的沉重的音阶在剧中出现好几次，一次(第72页)是为了象征纽伦堡人民，一次(第189页)是为了配这样的歌词:“让我们静静地呼

吸吧”，一次（第299页）是为了配这样的歌词：“可爱的纽伦堡这样安宁静谧”。纽伦堡在会员们以宗教般的热情从事艺术活动的工会中达到了安谧和宁静。卡莱尔在腊格比拜访阿诺德博士[1]以后，说他所见到的景象是“世界上最罕见的景象”，是“一座勤劳而宁静的庙宇”。因此，在纽伦堡人看来，他们的行业公会诗乐会也正是这样。一座宁静的庙宇：乐曲却不只是把它描绘成这个样子。乐曲还使我们对这种描绘留下深刻印象，在我们面前对这种描绘加以说明和辩护。乐曲把这种描绘当做纽伦堡生活的整个戏剧的内核和核心。

(e) 当然，华格纳在各种不同的剧本中，以各种不同的方式使用了他的“主旋律”，或“独立插曲”，或“乐句”。《诗乐会》所特有的特点在于，在这个歌剧中，乐句是用来增添或发挥观念的。正象情节在《模范情人》[2]的间奏曲和歌曲《来自天堂的夏娃》中开始了一系列新的观念一样，乐曲又给剧中主要人物的性格及剧中主要人物置身其中的道德和学术气氛，增添了一种新的感觉。例如，在《世界之毁灭》中，乐曲的主要的用途是提示不在场的形象，指明物 493

---

① 阿诺德（Arnold，1795—1842），英国教育家。腊格比是腊格比学校的所在地。——译注

② “在荆棘围篱之内，
受到妒火和烦闷的折磨，
他不得不在那里藏身，
盛怒逞威的冬天

“穿过枯萎的阔叶树在四周怒吼，
他伫立着静听：
他怎样才能用愉快的歌声
来造成伤害。”

体，或模拟绘画的效果。乐曲干得很出色，例如，为了模拟布吕恩希尔德周围的魔火的光辉，在每一小节的末尾有一种突然的周期性的扩展和渐强，就仿佛有人在给火炉吹风似的。为了模拟莱茵女儿的游泳和欢笑，特地安排了几个连续的同一的第五音，作为“欢笑的潮水”这个隐喻的音乐描绘。还有，主人公在一个乐句中被戏称为骑士，在第二个乐句中被戏称为猎人，在第三个乐句中又被戏称为黄金的追求者，等等——华格纳不仅拿某种乐句来给主人公其人命名，而且还拿某种乐句来给主人公的各种属性命名。此外，还有几段异常贴切的乐调描绘马匹的得得声（请比较伯利奥兹的《浮士德被罚入地狱》）和幕后的号角声（请比较贝多芬①的《莱奥诺拉》）以及蠕虫的爬动声（请比较海顿的《创世》）。但是，我们觉得，把这一切称为标题音乐要更恰当一些。音乐被专门用来暗示某些形象和物体，正象日常生活的语言一样。不管它在歌剧中产生的美化效果多么出色，我们觉得这都是可以省去的。语言已经把这个任务完成得很好，为什么还要音乐来锦上添花，来说明已经很清楚的事情呢？在这种情况下，要么需要音乐起一种特殊的作用，要么就根本不需要音乐。这一见解只适用于在《尼伯龙根之歌》中使用的“主旋律”。它不适用于野蛮的节奏，不谐和的强音，突如其来的变化和壮丽的和声。我觉得，这些东西可以把听众带入早期冰岛世界的核心。

(f) 我们也一刻也不能认为华格纳是一位尽善尽美的艺术家，哪怕是在《诗乐会》中。在这里，有两个道德上脆弱的例证。在第189页上汉斯·萨克斯用挖苦的口吻提到华尔特的“傲慢”，用的

① 贝多芬(Beethoven，1770—1827)，德国大作曲家。——译注

是一个通常适合于好管闲事的贝克梅塞的乐句（参看第 125 页）。我们很难说华格纳的意思是要暗示贝克梅塞的精神有一部分逐渐过渡到汉斯·萨克斯身上。还有，我们上面所提到的那一系列递降的四度音程和递升的三度音程同«尼伯龙根之歌»中号角主旋律丝毫不差。也许，参照一个剧中的乐句来批评另一个剧中的乐句是太严苛了，但是，华格纳在反驳这一批评时自己也提到了«特里斯坦和伊索尔德»。当然，管弦乐结构安排是不一样的，但是，一位伟大的音乐家会如此重视管弦乐结构安排中的一个细节吗？布拉姆斯，象贝多芬和舒伯特①一样，喜欢把一个乐句连续地在他的管弦乐队的每一件乐器上都演奏一下②。我们觉得，这是伟大的大师们留传给我们、华格纳在才华横溢的时刻也严格恪守的真正的音 494 乐传统——不管乐句在哪一件或哪几件乐器上演奏，都必须承认这个乐句是同一的乐句。而华格纳才华横溢的时候并不是在他谱写«尼伯龙根之歌»的时候，而是在他谱写«诗乐会»的时候。而且，即使在«诗乐会»中，他也不是一位尽善尽美的艺术家。或许，这是因为他想要乐调起某种作用，可是乐调偏偏不能起那种作用的缘故。

---

① 舒伯特(Schubert，1797—1828)，奥地利作曲家。——译注

② 例如，在 D 小调钢琴协奏曲中，先在最高音部钢琴上演奏，再在大鼓上演奏。



索　　引

（所注页码均指原书页码，即本书边码。）

参 考 书 目

C. M. 盖利和 F. N. 斯科特两人编写的《美学文献指南》(1891年在美国巴克莱出版)，载有一份相当完备的美学史参考书目。奈特教授的《美的哲学》一书也提到大量著作，特别是新近的英美文献。下面所开列的书籍，除另有说明者外，都是我在编著本书时所实际使用的书籍，而且毫无例外地对研究者都有某种真正的益处。我希望，他们能从我的文章中，就能看出它们各自有什么用处。

一、历史著作和史料汇编

(一) 关于古代和近代的美学理论的完备的历史著作:

夏斯勒:《美学批评史》,1872. 两卷,1218页(两卷页数连续计算)。

齐美尔曼:《美学》,第一编,《历史-批判部分》,1858,一卷,800页。

还可参看埃德曼的《哲学史》,3卷(英译本,1890)。

卡里尔:《艺术及其与文化演进和人类理想之联系》,5卷。《全集》4—9,1886。

萨里撰写的条目《美学》,《大英百科全书》。

奈特:《美的哲学》,第一编,历史部分,1889。

(二) 有关审美意识或艺术意识的断代和分类历史专著和史料汇编:

1 古代方面

爱德华·米勒:《古代艺术理论史》,2卷,1834。

(这是一部资料详尽完备、极有价值的著作。夏斯勒的著作即主要根据此书写成。)

文克尔曼:《古代艺术史》,《全集》,3—6。最初发表于1765年前后。

希尔特:《古代造型艺术史》,1833。

里特与普雷勒尔:《哲学史原始资料摘要汇编》。

奥韦尔贝克:《希腊造型艺术史古代文献考据》,1868。

奥韦尔贝克:《希腊雕塑史》,2卷。

A. S. 穆里:《希腊雕塑史》,2卷。

J. E. 哈里逊小姐:《古代雅典的神话和不朽作品》。

R. L. 内特尔希普:《柏拉图的理想国中教育理论简论》,见艾博特的《希腊》,1880。

H. 内特尔希普教授论述"拉丁批判"的文章,见《哲学杂志》,xviii。

麦凯尔:《希腊名诗选集》,附导论,1890。

W. 华莱士教授:《伊壁鸠鲁主义》。

S. H. 布彻教授的:《希腊气质的某些方面》,1891。

伯奈斯:《关于亚里斯多德戏剧理论的两篇论文》,1857。

穆里撰写的条目《考古学》(《大英百科全书》),以及论述古代哲学著作家和哲学学派的许多其他条目。

应当记住,英国研究者不应满足于论述古代艺术意识的文字著作,因为他们还有得天独厚的机会,可以到大英博物馆去研究体现古代艺术意识的作品。

ii 近代方面

洛策:《德国美学史》,1868,672页(从鲍姆嘉通开始)。

哈特曼:《美学》,第一编,《历史-批判部分》,1886,580页(从康德起到夏斯勒止)。

丹泽尔和古劳尔:莱辛的《生平与著作》,附有马尔察恩和诺伯格的专文。2卷,1200页,1880。(对18世纪德国文学界的状况有十分详尽的叙述)。

马克·帕蒂森的《论文集》中论述沃尔夫和斯卡利杰的文章。

佩特:《伊壁鸠鲁派马里阿斯》和《文艺复兴史研究》。

谢勒:《德国文学史》(英译本)。

《大英百科全书》中的条目:

《经院哲学》,A. 塞思教授。

《形象崇拜》,J. S. 布莱克。

《新柏拉图主义》,哈奈克教授。

《陵寝》,卡农·维纳布尔斯。

《镶木细工》
《绘画界的学派》
《雕塑》
《木刻》
} 米德尔顿教授。

《壁饰》,米德尔顿教授和威廉·莫里斯先生。

以及论述各哲学家和学派的许多条目。

二、专著,即对美的理论有直接贡献的全面或专题著作

本书正文中所提到的古代和中古时代著作家,在这里就不需要一一列举了。从比较难以得到的著作中引来的许多重要摘要可以在里特和普雷勒尔的著作中以及奥韦尔贝克的《希腊雕塑史》中找到,特别是在后一著作中,在《菲迪阿斯》项下,可以找到菲洛斯特拉塔斯论述想象的著名文字(第 801 号)以及琉善关于阿帕利斯的《污蔑》的记载(第 1874 号)。

朗吉弩斯:哈维尔的译本,附有 A. 兰的导言,1890。

高乃依全集:第一卷中载有芳特奈尔所撰写的高乃依生平;第十卷中载有论述戏剧的三篇论文;全书都由伏尔泰加注。

莱辛:《拉奥孔》,《汉堡剧评》及《古代人怎样描写死亡》(还可以参看《萨拉·桑普逊小姐》,《明纳·封·巴尔赫姆》及《伊米莉亚·嘉洛蒂》等剧本)。

夏夫兹伯里:《特征》,第 5 版,1732。

博克:《论崇高与美两种观念的根源》,《全集》,第 1 卷,1761。

凯姆斯(霍姆):《批评的原理》,第 9 版,1817。

荷加斯:《美的分析》(我没有见到),1753。

雷诺兹的文章,载《闲散者》第 76,79,82 各期。1758—9。

席勒:《全集》第 11 和 12 两卷,内中载有《审美教育书简》(另有小册子),《秀美与威严》,《论朴素的诗与伤感的诗》,《马提森诗歌评论》。

席勒与歌德:《通讯集》

歌德:《德国的建筑艺术》,1773,《全集》第 25 卷。

《搜藏家和他的伙伴们》,1797,《全集》第 24 卷。

《文克尔曼和他的世纪》,1805,《全集》第 24 卷。

《新哲学的影响》，无日期，《全集》第30卷。

《真与诗》，1811年以后，《全集》第17卷。

弗里德里克·封·许莱格尔：《希腊诗歌研究论文集》，《全集》第5卷，1797。

《论古代印度人的语言和格言》，1813。（我没见到这本书）。

康德：《全集》（罗森克兰兹编），第4卷载有：《关于崇高感和美感的考察》，1764和《判断力批判》，1790。

谢林：《先验唯心主义体系》，《全集》第3卷。

《艺术哲学》，《全集》第5卷。

《论但丁与哲学的关系》，同上。

《造型艺术对自然的关系》，《全集》第7卷。

黑格尔：《书简》，第1—16号，1887。

《美学》，3卷。

《哲学史》（和英译本）中论述康德和谢林的部分。

《美学序论》，黑斯蒂译本和鲍桑葵译本。

叔本华：《全集》（德文）第2卷《作为意志和表象的世界》，第3卷，《艺术的目的》（特吕勃纳英译本，第1卷）。W. 华莱士教授和贝尔福特·巴克斯所写的叔本华传记。（还可参看华莱士教授在《大英百科全书》中所写的条目）。

赫巴特：《全集》，第1，2和8卷。

齐美尔曼：《美学》第2卷，第二部分，《作为形式科学的普通美学》第二编。

费希纳：《美学导论》。

埃德蒙·格尼：《声音的力量》（我不很熟悉这篇文章）及题为《中间物》的论文集。

赫尔姆霍兹：《通俗科学讲演集》（英译本，1880）。

J. 瓦德：《大英百科全书》中的"心理学"和"赫巴特"条目。

索尔格：《美学讲义》，1829年出版（误为1819年）。

索尔格：《埃尔温》（对话），我没有见到。

费舍尔：《美学》，两卷，1846—7。

《艺术》，四卷，1851—7。

《批评动态》第5，6两期，包括《自我批评》，1866和1873。

罗森克兰兹：《丑的美学》，第451页，1853。

洛策:《美学要义》(口述),1884。

夏斯勒:《艺术体系》(手册),1885。

《美与艺术科学要义》(两卷本的小部头著作),1886。

卡里尔:《美学》,两卷,1859。

哈特曼:《美学》第二编,1887,800页。

J.萨里:"美学"条目,《大英百科全书》。

瓦德:"心理学"条目,同上。

H.斯宾塞:《科学的、政治的与思辨的论文集》(分三卷重新发表,1891)。

贝恩:《心理与道德科学》。

格兰特·艾伦:《色彩感觉》,1890。

科林伍德:《装饰哲学》,1884。

罗斯金的著作:目录和评价见科林伍德所著《罗斯金的艺术教学》,1892;请特别注意《论哥特式建筑的性质》一章,载《威尼斯的石像》及《关于深刻的想象》,载《近代画家》第2卷。

鲍尔温·布朗教授:《美的艺术》(穆里的大学预科丛书)。

威廉·莫里斯:《艺术讲演集》第3版,1883;还可参看第五和第六两篇讲演《图案装饰史讲演》和《论小型艺术》,载W.B.里奇蒙,莫里斯和其他人合著的《艺术讲演集》(麦克米伦公司出版,1882)。这些讲演是为了支援保护古代建筑物协会而发表的。还可以参看他为《艺术和手工业展览会目录》所写的序言性论文。

爱德华·凯尔德:《文学和哲学论文集》,1892年。(其中论述卢梭、但丁、歌德和华滋华绥的论文特别宝贵。遗憾的是我没有机会及时看到这些论文并从中获益。)

英汉人名对照表

A

Abbott 艾博特
Abelard 阿贝拉
Achilles 阿喀琉斯
Addison, Joseph 约瑟夫·爱迪生
Aeschylus 埃斯库拉斯
Agamennon 阿伽麦农
Aias 阿雅斯
Alcaeus 埃尔希厄斯
Allen, Grant 格兰特·艾伦
Alison 艾利森
Ambrose 安布罗西
Amiel 艾米尔
Ammonius Saccas 安莫钮
Amor 阿莫尔
Anacreon 阿那克列翁
Anaxagoras 阿那克萨戈拉
Andromache 安德罗玛克
Angelico, Fra 弗腊·安哲利科
Anselm 安瑟伦
Antenor 安特诺
Antigone 安提戈涅
Aphrodite 阿芙罗黛蒂
Apollonius of Tyana 泰阿那的阿波罗尼阿斯
Apollonius Rhodius 罗得岛的阿波罗尼阿斯
Appelles 阿帕利斯
Apuleius 阿普雷厄斯
Aquinas, Thomas 托马斯·阿奎那
Aratus 阿拉塔斯
Ariadne 阿里阿德妮
Ariosto 阿里奥斯托
Aristarchus 亚里斯塔卡斯
Aristophanes 亚里斯多芬
Aristotle 亚里斯多德
Armstrong 阿姆斯特朗
Arnold, Matthew 马休·阿诺德
Athene 雅典娜
Attalus 阿特拉斯
Auccassin 奥卡逊
Augustine 奥古斯丁

B

Baccus 柏克斯
Bach 巴哈
Bacon 培根
Bain 贝恩
Barry 巴里
Batteux 巴托
Baumgarten 鲍姆嘉通
Bax, Belfort 贝尔福特·巴克斯
Beckmesser 贝克梅塞
Bell, Charles 查尔斯·贝尔
Berkeley 贝克莱
Berlioz 伯利奥兹
Bernays 伯奈斯
Black 布莱克
Bodmer 波特玛
Boileau 布瓦洛
Botticelli 波提切利

Brand, Etenht 埃特尔特·布兰德
Breitinger 布莱丁格
Bröcker 布罗克
Brown, Baldwin 鲍尔温·布朗
Browning 勃朗宁
Brunn 布龙
Bryce 布赖斯
Burke 博克
Butcher 布彻
Byron 拜伦

C

Caesar, Julius 朱里亚·凯撒
Caird, Edward 爱德华·凯尔德
Campbell, Thomas 托马斯·坎伯尔
Canova 卡诺瓦
Carlyle 卡莱尔
Carracci 卡拉齐
Carrey 卡里
Carriere 卡里尔
Catullus 卡塔拉斯
Caylus 凯洛斯
Charlemagne 查理曼大帝
Châteaubriand 夏托勃里昂
Chimabue 柴马布阿
Chrysippus 克吕西普斯
Chrysostom, Dio 戴奥·克吕索斯托姆
Church 丘奇
Cicero 西塞罗
Clement 克莱门特
Clytaemnestra 克莱特姆奈斯特拉
Coleridge 柯律治
Collingwood 科林伍德
Corneille 高乃依
Correggio 科勒乔
Cousin 库赞
Creon 克列翁
Creuzer 克罗伊泽
Curtius 库齐乌斯

D

Danae 丹内依
Dante 但丁
Danzel 丹泽尔
David 戴维
Descartes 笛卡儿
Diana 狄阿娜
Diderot 狄德罗
Dido 黛窦
Diocletian 戴克里先
Diomede 第阿麦德
Dionysius 狄奥尼修
Dionysius of Halicarnassus (哈利卡纳萨的)狄奥尼修
Dionysus 戴欧奈索斯(酒神)
Disraeli 迪斯雷利
Doryphoros 多里福罗斯(雕像)
Dupperon 杜普隆
Dürer 杜勒

E

Elgin 埃尔金
Empedocles 恩培多克勒
Epicurus 伊壁鸠鲁
Erdgeist 厄盖斯特
Erdmann 埃德曼
Erigena, Scotus 司各脱·伊里杰纳
Erinyes 伊林尼斯(复仇之神)
Euclid 欧几里得
Eteocles 伊特奥克利斯
Euler 欧勒
Euripides 幼里庇德斯
Eusebius 欧瑟比阿斯
Eva 夏娃

F

Falstaff 浮斯塔夫

Faun 福恩
Fechner 费希纳
Ferrau 斐劳
Festus 弗斯塔斯
Fichte 费希特
Fischer 菲舍尔
Fluellen 弗鲁爱林
Fontenelle 芳特奈尔
Francis,St., 圣弗兰西斯
Fraticelli 弗拉蒂塞利
Fronto 弗朗托
Fuseli 富色利

G

Galton 高尔顿
Gascoigne 加斯科因
Gayley 盖利
Gellius 格利阿斯
Germanicus 杰曼尼库斯
Gessner 格斯纳
Gibbon 吉本
Giotto 乔托
Glaucus 格罗库斯
Glück 格吕克
Goethe 歌德
Gottsched 高特雪特
Grande,Can 康·格兰德
Gregory of Nyssa 尼萨的格雷果里
Gregory of Nazianus 纳济安的格雷果里
Grote 格罗特
Guhrauer 古劳尔
Guido 格威多
Gurney 格尼

H

Haller 哈勒
Handel 亨德尔
Hanslick 汉斯利克
Hardy 哈代
Harnack 哈奈克
Harrison 哈里逊
Hartmann 哈特曼
Hastie 黑斯蒂
Hatch 哈奇
Havell 哈威尔
Haydn 海顿
Hector 赫克特
Hegemon 赫革蒙
Hegel 黑格尔
Helmhotz 赫尔姆霍兹
Heloise 哀绿绮思
Henniker 亨尼克
Hephaistos 里法伊斯托斯
Heraclitus 赫拉克利特
Hera 赫拉
Herbart 赫巴特
Herbert,George 乔治·赫伯特
Hercules 赫尔克里士
Herder 赫德尔
Hermes 赫耳墨斯
Hero 希罗
Herodotus 希罗多德
Hesiod 赫西奥德
Hirt 希尔特
Hobbes 霍布斯
Hogarth 荷加斯
Holofernes 霍罗福尼斯
Home, Henry 亨利·霍姆
Horace 贺拉斯
Hospur 霍茨波
Huet 于耶
Hume 休谟
Hutcheson 哈奇生
Huxley 赫胥黎

I

Irenæus 爱尔尼阿斯

J

Job 约伯
Jocasta 约卡斯塔
Jonson, Ben 强生
Jowett 朱维特
Jupiter 周必特
Justinian 查士丁尼
Juvenal 茹文纳尔

K

Kaimes, Lord 凯姆斯勋爵
Kante 康德
Kinwelmersh 金威尔墨施
Kleist 克莱伊斯特
Kleophon 克勒俄丰
Klopstock 克洛普斯托克
Knight, Payne 佩恩·奈特
Kothner 科特纳

L

Lang, A., 兰
Lansdowne 兰斯多恩
Laocoon 拉奥孔
Laplace 拉普拉斯
Laugier, Abbé 阿伯·劳吉尔
Leander 利安得
Leibnitz 莱布尼兹
Leo 利奥
Leonardo 利奥纳多
Lessing 莱辛
Lippi, Fra Lippo 弗拉·里波·里比
Livy 李维
Locke 洛克
Longinus 朗吉弩斯
Lotze 洛策
Lucian 琉善
Lucretius 卢克莱修
Lycurgus 莱克加斯
Lyell 莱尔
Lysippus 莱锡泊斯

M

Mackail 麦凯尔
Macpherson 麦克浮生
Magdalene 玛格达勒妮
Mahaffy 马哈菲
Malherbe 马勒尔布
Maltzahn 马尔察恩
Manoa 曼诺亚
Marius 马里阿斯
Marlowe 马罗
Mattheson 马提森
Maximus 马克西姆斯
Mayer 梅约
Medea 米底亚
Meleager 麦利埃哲
Meinhardt 迈因哈特
Menander 米南达
Mendelssohn 孟德尔松
Menelaus 梅纳雷阿斯
Mengs 孟斯
Mercury 墨丘利
Meyer 迈约
Michael Angelo 米开朗琪罗
Middleton 米德尔顿
Mill 穆勒
Milman 米尔曼
Milton 密尔顿
Minerva 明纳娃
Mirabeau 米拉博
Molière 莫里哀
Monro 孟罗

Montfaucon 蒙福康
Möser 莫泽尔
Morosini 莫罗西尼
Morris 莫里斯
Mozart 莫扎特
Müller, Edward 爱德华·米勒
Müller, Max 马克斯·米勒
Murillo 缪里洛
Murray 穆里
Mulius 米利乌斯

N

Nazianzen 纳济安仁
Nettleship 内特尔希普
Newman 纽曼
Nicolette 尼柯莱特
Nicomachus 尼科马库斯
Nikokhares 尼科卡瑞斯
Norberger 诺伯格

O

Œdipus 俄狄浦斯
Offenbach 奥芬巴哈
Opie 奥佩
Orpheus 奥甫斯
Orcagna 奥尔卡尼亚
Ossian 奥森(或译:莪相)
Overbeck 奥韦尔贝克
Ovid 奥维特

P

Pallas 帕拉斯
Parrhasius 帕哈秀斯
Pasiteles 帕西特利斯
Pater 佩特
Pattison, Mark 马克·帕蒂森
Paulinus 保利努斯
Pausanias 坡舍尼阿斯
Pauson 泡宋
Percy 珀西
Pericles 伯里克里斯
Pestalozzi 帕斯塔洛齐
Phidias 菲迪阿斯
Philoctetes 斐洛克特蒂斯
Philodemus 斐洛德穆斯
Philostratus 斐洛斯特拉塔斯
Pierre, St. 圣皮埃尔
Pilate 彼拉多
Pistol 毕斯托尔
Plato 柏拉图
Plautus 普劳塔斯
Plotinus 普罗提诺
Plutarch 普鲁塔克
Pogner 波格纳
Polycleites 波利克莱特斯
Polygnotus 波吕格诺托斯
Poole 普耳
Pope 蒲伯
Porphyry 波尔菲里
Poseidonius 波西多尼阿斯
Poynter 波因特
Praxiteles 普拉克西蒂里斯
Preller 普雷勒尔
Preyer 普瑞耶
Proclus 普罗克鲁斯
Prodicus 普罗迪库斯
Prometheus 普罗米修士
Pseudo-Dionysius 伪狄奥尼修
Pythagoras 毕达哥拉斯

Q

Quintilian 昆蒂良

R

Racine 拉辛
Ramler 拉姆勒

Ranke 兰克
Raphael 拉斐尔
Renan 雷南
René 雷内
Reni,Guido 格威多·伦尼
Revell 雷维尔
Reynolds 雷诺兹
Richmond 里奇蒙
Rinaldo 芮那尔多
Ritter 里特
Rousseau 卢梭
Rubens 卢本斯
Ruge 卢格
Rumohr 吕莫尔
Ruskin 罗斯金

S

Sachs,Hans 汉斯·萨克斯
Sand,George 乔治·桑
Sansovino 桑索维诺
Sappho 莎孚
Sarto 萨托
Saussure,De 德·索绪尔
Scaliger 斯卡利杰
Schasler 夏斯勒
Schelling 谢林
Scherer 谢勒
Schiller 席勒
Schlegel,Fr. 弗·许莱格尔
Schubert 舒伯特
Schulze 舒尔茨
Schumann 舒曼
Scopas 斯科帕斯
Scott 斯科特
Scott,Walter 华尔特·司各德
Sellers 塞勒斯
Seneca 塞内卡
Seth 塞思
Shaftesbury 夏夫兹伯里
Shakespeare 莎士比亚
Shuckburgh 肖克伯
Sidney 锡德尼
Silenus 赛利纳斯
Socrates 苏格拉底
Solger 索尔格
Sophocles 索福克勒斯
Spence 斯宾斯
Spencer 斯宾塞
Spinoza 斯宾诺莎
Spohr 施坡尔
Spon 斯庞
Stöel,Madame de 德·施特尔夫人
Stosch 斯托施
Stothard 斯托特哈德
Strato 斯特拉托
Stuart 斯图尔特
Stumpf 施图姆普夫
Sully 萨里
Susemihl 苏塞米尔
Synesius 西奈秀斯

T

Tannhäuser 坦豪伊瑟
Teniers 坦尼尔斯
Tennyson 田尼生
Terence 泰伦斯
Thackeray 萨克雷
Theodosius 特奥多秀斯
Theophrastus 提奥弗拉斯塔斯
Theocritus 提奥克里塔斯
Thersites 瑟赛提兹
Theseus 忒修斯
Thomson 汤姆生
Tintoret 丁托列托
Titian 替香
Töpffer 托普弗

Trübner 特吕勃纳
Turner 滕纳

U

Ugolino 乌格林诺
Ulysses 尤利西斯

V

Vandyck 范戴克
Vasari 瓦萨瑞
Vega, Lope de 罗帕·德·维加
Venables, Canon 卡农·维纳布尔斯
Venus 维纳斯
Vergil 味吉尔
Veronese 维罗内萨
Vierordt 菲尔罗德特
Vischer 费舍尔
Voltaire 伏尔太
Voss 沃斯

W

Wagner 华格纳
Wallace 华莱士
Walter 华尔特
Ward 瓦德
Watts 瓦茨
Weber 韦贝尔
Weisse 韦塞
West 韦斯特
Wheler 惠勒
Wieland 威兰德
Winckelmann 文克尔曼
Wolf, F. A. F. A. 沃尔夫
Wolff 沃尔夫
Wordsworth 华滋华绥

X

Xenophon 色诺芬
Xenophone 色诺芬尼

Y

Young, Edward 爱德华·杨格

Z

Zeno 芝诺
Zenobia 齐诺比亚
Zeus 宙斯
Zeuxis 赛克西斯
Zimmermann 齐美尔曼
Zoilus 佐伊勒斯